THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LA PRISON
DANS LES ROMANS D'ANDRÉ MALRAUX:
ESPACE ET IMAGE

BY

© THERESE EVELINE LAFONTAINE

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1982

Microfilming

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR THERESE EVELINE LAFONTAINE

TITLE OF THESIS LA PRISON DANS LES ROMANS D'ANDRE MALRAUX: ESPACE ET IMAGE

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED 1982

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Therese E. La Fontaine

PERMANENT ADDRESS:

St. Paul, Alberta

DATED October 1st, 1982

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled

La Prison dans les romans d'André Malraux:

Espace et image

submitted by Thérèse Eveline LaFontaine

in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

C. A. Moore
(Supervisor)

D J Langdon

Carl T. Dols

Date October 1, 1982

RESUME

La réalité douloureuse des prisons et des camps de concentration au vingtième siècle a inspiré quelques-uns des plus importants romans en France, particulièrement ceux de Malraux, Sartre et Camus. Il serait difficile de trouver un personnage principal dans l'oeuvre romanesque d'André Malraux qui n'a pas connu, à un certain moment de sa vie, le destin d'un prisonnier.

Notre méthode tout au long de cette étude sera d'analyser les scènes carcérales dans les récits de Malraux du point de vue de la prison comme espace et comme image, c'est-à-dire, en regardant de près le lieu clos puis en dégageant toutes ses résonances symboliques. Dans chacun de nos six chapitres, nous identifions d'abord les scènes d'emprisonnement et ensuite nous approfondissons leurs significations par rapport aux thèmes et aux idées fondamentaux de l'auteur. Ces chapitres examinent les prisonniers et la prison dans les romans à partir des Conquérants, La Voie royale et La Condition humaine jusqu'au Temps du mépris, L'Espoir et Les Noyers de l'Altenburg.

Nous remarquons que cet espace clos se perçoit sous diverses formes; il y a non seulement les cages de bois et les cellules proprement dites mais aussi d'autres décors appropriés suggérant l'incarcération. Souvent un héros s'achemine, après le cachot, à un lieu encore plus terrible, celui de l'exécution. L'image ou la métaphore de la prison dans l'oeuvre de Malraux se distingue spécialement par sa dimension métaphysique: la

prison est un lieu propice au-dedans duquel le prisonnier prend pleinement conscience de sa condition humaine et de sa condamnation à mort.

ABSTRACT

The awesome reality of prisons and concentration camps in the twentieth century inspired some of the most outstanding novels in France, especially those of Malraux, Sartre and Camus. One cannot think of a main hero in any of André Malraux's novels without discovering that, at one time in his life, this character met a prisoner's fate.

Our approach in this study is essentially a close analysis of prison scenes in the novels of Malraux from the point of view of the prison as a space and as an image, that is, the physical setting and its symbolic meanings. In our six chapters, we identify and discuss the exact scenes of imprisonment and then investigate their significance with respect to the author's major themes and ideas. Each chapter is devoted to the examination of prisoners in the novels extending from _Les Conquérants_, _La Voie royale_, _La Condition humaine_ to _Le Temps du mépris_, _L'Espoir_ and _Les Noyers de l'Altenburg_.

In Malraux's novels, we observe that the typical recurrent space of the prison may take many forms, either a real concrete enclosure or other settings that suggest incarceration. The situation of imprisonment often leads the condemned man to another recurrent space, the place of the execution. The image or metaphor of the prison in Malraux's works carries, in particular, a metaphysical dimension: these closed spaces serve as an ideal setting wherein a prisoner is forced to meditate on death and the human condition.

TABLE DES MATIERES

CHAPITRE		PAGES
	INTRODUCTION	1
I	LES CONQUERANTS	13
II	LA VOIE ROYALE	26
III	LA CONDITION HUMAINE	43
IV	LE TEMPS DU MEPRIS	64
V	L'ESPOIR	82
VI	LES NOYERS DE L'ALTENBURG	103
	CONCLUSION	128
	NOTES	135
	BIBLIOGRAPHIE	157

Au camp de prisonniers de 1940,
je regardais des milliers d'ombres
dans l'inquiète clarté de l'aube,
et je pensais: c'est l'homme.

André Malraux, *Lazare*, p. 91

INTRODUCTION

A l'occasion de la commémoration de Jean Moulin au Panthéon en 1964, Malraux prononça l'oraison et médita profondément sur l'enfer des camps d'extermination. Le monument à Jean Moulin honore le courage et la souffrance de tous les torturés et de tous les suppliciés des camps. A partir du souvenir de l'héroïsme de Jean Moulin et en évoquant les témoignages de quelques déportés, Malraux, dans ses Antimémoires, ressuscite des images déchirantes des camps de concentration: la prisonnière qui entend sa sentence 'tu sortiras du camp par la cheminée,' le prisonnier qui regarde son compagnon frappé à mort, la prisonnière qui gifle la chef du camp, le vivant qu'on a entassé avec les cadavres, l'agonie du prêtre qu'on a enfermé avec les fous, la nuit de Noël passée dans une crypte. La mémoire de ces torturés et de ces morts, n'est-elle pas sacrée? Voici la plainte d'André Malraux adressée aux victimes de Dachau, d'Auschwitz et de Ravensbrück:

> ... entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. Avec ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé, comme toi; et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé; avec tous les rayés et tous les tondus des camps d'extermination, avec le dernier corps trébuchant des affreuses files de Nuit et Brouillard, enfin tombé sous les crosses; avec les huit mille Françaises qui ne sont pas revenues des bagnes, avec la dernière femme morte à Ravensbrück pour avoir donné asile à l'un des nôtres. Entre avec le peuple né de l'ombre et disparu avec elle — nos frères dans l'ordre de la Nuit...[1]

Tout en réfléchissant à Jean Moulin et au système concentrationnaire, Malraux pense aussi à tous les auteurs misérables qui ont dû écrire en prison — Villon, Cervantès, Defoe, Dostoïevski — et il songe également à ses contemporains — Nelly Sachs, Charlotte Delbo, Boris Pasternak, Arthur Koestler, Jean Cassou ... . [2] Accablé par ces atrocités, Malraux considère plus particulièrement la question de Ivan dans Les Frères Karamazov: "pourquoi le supplice d'un enfant innocent par une brute." [3] Et à maintes reprises, Malraux se rappelle le souvenir de son expérience dans des prisons afin de mieux comprendre la réalité des camps et de l'imaginer avec plus de clarté. Comparée aux captifs des camps de déportation, Malraux sait que son épreuve personnelle est négligeable.

> Il y a vingt ans que je pense aux camps. L'horreur et la torture ont passé dans presque tous mes livres, en un temps où l'on ne connaissait encore que le bagne. Mon expérience est presque sans valeur. [...] Et il ne s'agit pas d'expérience, mais du seul dialogue plus profond que celui de l'homme et de la mort. [4]

Malraux, dans Le Miroir des limbes, entame souvent un dialogue avec d'illustres prisonniers. On aura remarqué qu'il pose toujours les mêmes questions à un homme qui a été au cachot, que ce soit un chef d'Etat — Staline, Nehru, Mao Tsé-Toung — ou un artiste, ou une importante personnalité. Malraux interroge son interlocuteur en lui demandant: Qu'avez-vous appris en prison? En face d'un mur, quelles étaient vos pensées et vos réflexions? Comment avez-vous résisté à la déréliction

inhumaine et à la solitude? La prison ne vous a t-elle pas marqué pour la vie? N'êtes-vous pas un homme différent maintenant à cause de la prison? Comment avez-vous retrouvé la vie? Qu'avez-vous rapporté de l'enfer? [5]

Dans ses écrits sur la culture, sur l'art, ou sur la littérature, Malraux se sert fréquemment de la métaphore de la prison pour parler de sujets variés. Afin d'illustrer cette observation, je citerai quelques exemples notables. Il définit la pensée de Sade, de Marx et de Freud comme étant celle d'hommes prisonniers d'une seule idée: "Sade n'est ni un voluptueux ni un drogué, plutôt un prisonnier. Tous sont des prisonniers, ils n'exaltent que ce qui les emprisonne!" [6] Malraux caractérise la sujétion de l'héroïne dans Les Liaisons dangereuses en termes de la prison. Il compare sa servitude à celle d'une prisonnière: "Et le lecteur ressent cette contrainte avec d'autant plus de force qu'il est dans le secret, et que lorsque [l'héroïne] se croit libre, il la sent prisonnière parce qu'il la sait jouée." [7] Et le concept de l'écrivain-prisonnier revient souvent sous la plume du romancier. Dans une lettre à Drieu La Rochelle récemment publiée par un critique, nous voyons comment Malraux loue la paix cellulaire qui permet à un écrivain le temps et le silence nécessaires à la création.

> Il y a une intoxication de l'écriture. La solitude s'ouvrant sur une perspective de suicide est intolérable (à moins qu'elle ne soit comblée par la religion). Il y a un appel de l'écriture dans ce vide. L'écrivain n'écrit jamais aussi bien qu'en prison. Songez à tous les grands romans qui ont été écrits en prison ... . [8]

Au lieu d'étayer notre constatation que la prison est une métaphore privilégiée dans les écrits de Malraux par de multiples exemples, regardons de près un essai important. Dans Saturne: Essai sur Goya, Malraux souligne le fait que Goya est l'un des principaux initiateurs d'une longue tradition artistique et littéraire où la prison est symbole métaphysique du tragique et de l'absurde. Malraux reconnaît et désigne l'inspiration tragique du peintre par des épithètes très appropriées: "l'épouvante cosmique" ou "l'absurdité métaphysique." Si la peinture de Goya crée un climat de terreur et d'abjection, c'est qu'elle représente véritablement la condition humaine comme une prison ("la condition humaine aussi est une prison").

> Sans doute est-il le plus grand interprète de l'angoisse qu'ait connu l'Occident, et c'est dans l'angoisse que s'unissent ses créations les plus obsédantes, du Saturne à la simple Prisonnière et aux garrottés.[9]

A cause de ses mémorables et nombreuses scènes carcérales, Goya serait, au dire de Malraux, l'un des "premiers grands metteurs en scène de l'absurde."[10] Dans la peinture de Goya (comme dans celle de De Chirico), le décor ou l'espace clos devient la matière même de l'oeuvre. Les scènes de claustration sont donc et le sujet initial et la métaphore. Dans plusieurs de ses tableaux, Goya dresse une mise en scène très dénudée et symbolique; il n'y a que deux éléments fondamentaux — d'un côté les murs de pierre et de l'autre côté l'homme enfermé:

> Ça et là, le cadenas ... et une vingtaine de cachots. ... Son univers est fait d'hommes et de pierres. ... Sur son fond de pierre — arche, mur, prison — tout appartient à l'homme. ... Ces visages terrifiés sur des murs nus sont le premier symbole de son style.[11]

Puisque l'image de la prison est si courante dans la peinture de Goya, Malraux juge qu'il en est obsédé. Le peintre espagnol semble prisonnier de son inspiration. Ses tableaux nous révèlent comment il se sent personnellement coincé par la vie et clôturé dans l'univers. "[Sa peinture] exprime bien moins le prisonnier ou la douleur, que l'âme prisonnière et douloureuse de Goya."[12]

Les propos intéressants de Malraux sur les prisons de Goya illuminent l'oeuvre du peintre mais nous éclairent davantage sur l'emploi de l'image dans les romans de Malraux. Nous pouvons déduire de l'essai quelques idées clefs qui se rapportent aux prisons de Malraux lui-même: d'abord, la prison, chez Malraux comme chez Goya, établit l'atmosphère tragique et le climat d'absurdité métaphysique; en deuxième lieu, elle dépeint, chez le romancier comme chez le peintre, un décor clos et un espace symbolique; et troisièmement, elle est aussi une image si fréquente dans les romans qu'on a le droit de l'appeler une image obsédante.

Tout lecteur, même le moins avisé, qui pénètre l'univers romanesque malrucien ne peut s'empêcher de reconnaître la présence du bagne, de la geôle, du pilori, de l'échafaud, du peloton d'exécution. Et si on demande à ce lecteur d'énumérer

quelques scènes d'incarcération ou quelques héros détenus, il pensera inévitablement à La Condition humaine et à la scène de Kyo et de Katow attendant la mort dans le silence et la pénombre de la gare. Il se souviendra de l'inoubliable image dans La Voie royale de Grabot aveugle et esclave ligoté à la meule. Il songera aussi au roman Le Temps du mépris où Kassner est prisonnier dans un camp de concentration. Même ce bref aperçu de scènes nous démontre que Malraux est fasciné par l'idée de la prison.

Outre ces scènes les plus connues, il existe dans l'oeuvre romanesque de Malraux tout un réseau d'images réitérées où le héros subit l'écrasement d'un cachot. En effet, presque tous les héros de Malraux sont des prisonniers: Garine et son procès, Klein et son projet de vengeance, Perken et la déchéance de son corps, Claude et le mur de pierre, Tchen et son obsession, Hemmelrich et sa pauvreté, May et son amour, Katow et son souvenir de l'exécution à l'aube dans l'immense plaine de neige, Kassner et son vol d'avion pendant une tempête, Moreno et le jeu de pile ou face dans le couvent, Hernandez et sa marche vers la fusillade, Puig et sa découverte de la fraternité, Berger et le char qui a glissé dans la fosse, Berger et l'attaque de gaz et sa réminiscence de la pensée de Pascal. Il est évident qu'il y a dans tous les romans de Malraux des Conquérants aux Noyers de l'Altenburg une préoccupation intense du problème de l'homme aux prises avec une situation sans issue.

Par conséquent, on peut de toute évidence conclure que Malraux a été préoccupé et même hanté par l'image de la prison. Le but d'un auteur, selon Malraux, est de chercher à expliquer, à comprendre, à peindre ce qui le fascine ou ce qui l'obsède. La tâche d'un écrivain ne serait pas d'essayer de se libérer d'une hantise, mais au contraire, serait d'en prendre pleinement conscience et de l'approfondir. De sorte que la création artistique devrait être une longue interrogation sur les idées ou les thèmes qui inquiètent un auteur. Dans son essai sur Faulkner, Malraux signale ainsi la valeur de l'obsession:

> Le poète tragique exprime ce qui le fascine, non pour s'en délivrer ... mais pour en changer la nature: car, l'exprimant avec d'autres éléments, il le fait entrer dans l'univers relatif des choses conçues et dominées. Il ne se défend pas contre l'angoisse en l'exprimant, mais en exprimant autre chose avec elle en la réintroduisant dans l'univers. [13]

* * *

Puisque l'image de la prison se retrouve comme un leitmotiv tout au long de l'oeuvre romanesque, il n'est pas surprenant de constater que la critique littéraire a remarqué sa présence. Quelques critiques de Malraux — Bespaloff, Picon, Magny, Blend, Hoffmann, Domenach, Gaillard — attirent notre attention sur les grandes scènes de condamnation et ils mentionnent l'existence du thème de la réclusion. [14] Il y a aussi quelques articles qui examinent l'importance des images de la nuit, du cercle, et de l'atmosphère tragique dans les romans. [15] Mais tous ces

exégètes se bornent à faire une courte exposition de la présence ou de la fréquence de l'image de la prison.

A ma connaissance, il n'y a que deux livres qui traitent notre sujet plus amplement. Dans le cadre de sa thèse sur Malraux ou l'unité de pensée, Françoise Dorenlot précise à plusieurs reprises comment l'image de la prison est un lien majeur qui réuni les divers thèmes. [16] Il y a aussi un ouvrage stylistique qui se réfère à la prison. Thomas Jefferson Kline dans André Malraux and the Metamorphosis of Death s'intéresse au langage métaphorique du romancier. [17] Il relève donc plusieurs images, entre autres, celle de l'insecte et celle de la prison.

En plus des livres de Dorenlot et de Kline, il y a deux chercheurs passionnés pour l'image de la prison qui se sont finalement penchés sur l'oeuvre de Malraux. Victor Brombert, depuis de nombreuses années, s'applique à esquisser la tradition littéraire de la prison chez les romantiques — Stendhal, Hugo, Nerval, Baudelaire. Toutefois, il regarde aussi les auteurs modernes, spécialement Sartre, Camus et Malraux. Il a rassemblé tous ces articles sous le titre: La Prison romantique: Essai sur l'imaginaire. [18] Mary Ann Witt, l'autre critique de la prison, a très récemment considéré l'image dans les premiers romans de Malraux. On attendait une telle étude de ce critique puisqu'elle a déjà écrit une thèse sur la prison chez Camus et Kafka. [19] Néanmoins, ces livres et ces opuscules ne font qu'ébaucher le sujet: tous s'arrêtent après

avoir indiqué l'existence de l'image et après avoir dégagé sa signification générale. A titre d'exemple, retenons deux commentaires représentatifs des interprètes réputés de la prison. Dans l'exposé, "Malraux: Poet of Violence and Destiny," Brombert conclut son argument en insistant sur l'aspect répétitif de l'image du cachot:

> Prison episodes are indeed recurrent elements in Malraux's own novels: the entire setting of Le Temps du mépris where a political prisoner awaits torture, an important episode in L'Espoir where the Spanish civil war fighter comes face to face with absurdity, and of course La Condition humaine in which revolutionary heroes experience degradation as well as redemptive solidarity. [20]

L'autre commentaire, celui de Françoise Dorenlot, souligne également la reprise du thème et émet quelques remarques sommaires:

> Que l'auteur de La Condition humaine ait souvent recours au symbole de la prison, est logique: comment exprimer mieux aliénation et humiliation? Aussi, l'abondance des allusions à des scènes de prison est frappante. Dans La Condition humaine et Le temps du mépris, un personnage est effectivement incarcéré sous nos yeux, dans Les Conquérants ou L'Espoir des incarcérations antérieures sont évoquées. Ou bien, des êtres se trouvent placés dans des situations sans issue (Grabot, dans La Voie royale aveugle et enchaîné à une meule; les soldats gouvernementaux dans le train blindé de La Condition humaine, ou les soldats français dont le char bascule dans une fosse dans Les Noyers de l'Altenburg.) [21]

Malheureusement (ou heureusement), il n'y a pas d'analyse approfondie de Malraux et la prison comparable à celle entreprise par Marie-Denise Boros sur l'Etude du thème de la séquestration dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre ou encore à celle de Michel Le Guern dans un de ses chapitre sur L'Image

<u>dans l'oeuvre de Pascal</u>. [22] D'autre part, malgré la fascination de la critique contemporaine pour l'examen de l'espace dans un texte poétique ou narratif, l'espace clos chez Malraux n'a pas été exploré. [23] Il n'existe pas d'analyse sur l'espace dans les romans de Malraux semblable à celles d'Idt, de Fortier, d'Issacharoff sur Camus ou Sartre. [24] Donc, à notre avis, une étude de l'espace et l'image de la prison dans les romans de Malraux comble une lacune et mérite notre attention.

* * *

Le titre de notre dissertation "La Prison dans les romans d'André Malraux: Espace et image" délimite notre sujet et suggère notre approche. Notre démarche sera essentiellement de déterminer le rôle assigné à la prison comme espace et image dans un texte précis. L'espace de la prison peut être soit une véritable cellule et un réel camp de concentration soit un lieu clos comme une chambre, l'enceinte d'une église, une forteresse, une ville, une île, une forêt .... L'image de la prison a une puissante charge affective: elle éveille instinctivement la peur et l'épouvante; elle suscite chez le prisonnier l'humiliation, la révolte et un désir d'évasion; elle l'incite à une prise de conscience aiguë, à une méditation sur son destin funeste; enfin elle le provoque à la résolution de vaincre sa condition, de se battre, d'écraser les murs. Ainsi, l'image de la prison est susceptible de multiples significations ou fonctions référentielles. Par prédilection, Malraux se concentre sur

la signification tragique ou métaphysique du symbole.

Dans l'univers de Malraux, la prison a une signification antinomique. Effectivement, l'image de la prison révèle le côté négatif de l'existence humaine: la solitude, la déchéance, l'angoisse, le Mal. [25] Cependant, cette image revêt aussi un côté très positif. Lorsqu'un prisonnier demeure dans une cellule, il pense nécessairement à son destin tragique. Cette interrogation ou cette prise de conscience de son sort est souvent le début d'une métamorphose: "Cette métamorphose, l'une des plus profondes que puisse créer l'homme, c'est celle d'un destin subi en destin dominé." [26] A partir d'une interrogation lucide sur leur condition d'homme soumis et prisonnier, tous les héros de Malraux — de Garine à Berger — se déterminent à vaincre tout ce qui les écrase. Selon Malraux, c'est principalement à cause des questions qu'il se pose devant son destin irrévocable que l'homme manifeste sa dignité: "... il est possible que dans le domaine du destin, l'homme vaille plus par l'approfondissement de ses questions que par ses réponses."[27]

CHAPITRE 1

LES CONQUERANTS

> "je pense à l'empereur qui faisait crever les yeux de ses prisonniers, [...] et qui les renvoyait dans leur pays, en grappes, conduits par des borgnes: les conducteurs borgnes, eux aussi, de fatigue, devenaient aveugles peu à peu. Belle image d'Epinal pour exprimer ce que nous foutons ici,..."
>
> Les Conquérants, p. 265

Pierre Garine évoque cette image de prisonniers aveugles lorsqu'il voit le corps mutilé de son ami Klein et ceux des trois autres camarades. Le visage ensanglanté et les "yeux blancs" du cadavre manifestent avec trop d'éclat la vérité sinistre de cette "image d'Epinal." Egalement, Garine avoue que l'image d'un prisonnier aveugle qui guide d'autres prisonniers dépeint exactement sa position comme chef des forces révolutionnaires en Chine. Il reconnaît avec détresse qu'il n'est pas un puissant 'conquérant' mais que sa vie en Asie n'a été qu'une d'absurde 'servitude': "Ici, qui a servi plus que moi, et mieux?" [1] De cette comparaison qu'il établit à la fin de ses jours entre lui-même et les prisonniers, nous remarquons la justesse de l'image de la prison pour caractériser toute la vie de Garine — de son procès accablant jusqu'à sa mort imminente.

A la suite de la mort brutale de Klein, le narrateur dans Les Conquérants confesse que son expérience en Orient est peuplée de souvenirs de prisons, de condamnés, de

torturés. Il identifie les scènes capitales du roman par une récapitulation d'images fulgurantes de la révolution:

> ... je vois, avec un mélange de trouble et de bizarre lucidité, des images déformées: les deux prisonniers, le prisonnier mort (par terre), Nicolaïeff, [...] les raies des lumières de la rue, le visage déchiré de Klein, la tache des affiches roses. ... (p. 289)

Comme observateur, le 'je' narrateur est témoin d'une multitude de grèves, d'incendies, et d'exécutions pendant un intervalle de quelques semaines. Or, c'est antérieurement à ce monde de terrorisme en Orient que les scènes cruciales de la prison s'étaient déroulées et avaient déterminé la vie des principaux héros, Garine et Klein. Sur le bateau, Klein raconte au narrateur cet incident atroce de son passé et le narrateur se remémore l'inculpation du jeune Garine. En effet, ce sont ces calamités du bagne qui ont marqué et qui ont changé la vie des deux héros. Alors, la prison, outre son immédiateté pour les combattants tels Hong ou Ling ... a été l'événement fondamental et décisif au début de la vie de Garine et de celle de Klein.

Qu'est-ce qui frappe l'esprit pendant les longs moments de méditation dans la cellule? Qu'est-ce que Garine et Klein éprouvent ou apprennent face à la paroi? Et comment cette durée en prison change-t-elle le caractère des deux personnages et le déroulement de leur vie? Dans ce chapitre, nous allons voir la transformation de Garine lors de son incarcération. Ensuite, nous allons relever les effets de la prison sur Klein. Après cette étude des prisonniers 'marqués' par la prison,

nous allons examiner très brièvement la toile de fond historique où il y a tout un peuple conquis et emprisonné, c'est-à-dire la Chine sous la domination de l'Angleterre. Nous concluons notre propos en examinant les concepts jumelés de la puissance et de la contrainte et comment ce premier roman s'organise autour de polarités extrêmes.

* * *

Garine, avant son exil, alors qu'il était jeune étudiant, compromit sa réputation en participant financièrement à des histoires d'avortement. Il a subi un long procès et une condamnation provisoire dans une prison. L'épreuve décisive de la prison durant son procès l'a éveillé à la réalité de l'arrêt et de l'interrogatoire. Il devait prendre au sérieux le décret contre lui en dépit du ridicule et de la 'comédie' du procès. Garine ne pouvait supporter l'état d'humiliation et d'abêtissement qu'il ressentait à cause du cachot. Cette humiliation a marqué ou cicatrisé Garine pour la vie. [2]

> C'est seulement lorsqu'il se retrouvait seul dans sa cellule [où il avait été incarcéré l'avant-veille des débats] que le caractère de ces débats s'imposait à lui. Là, il comprenait qu'il s'agissait d'un jugement: que sa liberté était en jeu; que toute cette comédie vaine pouvait se terminer par sa condamnation, pour un temps indéterminé, à cette vie humiliante et larvaire. (p. 156)

Avant le procès, Garine s'estimait et avait une haute confiance en lui-même. Tous ses sentiments positifs et avantageux furent détruits par l'événement: après sa détention, il ne lui reste qu'un sentiment angoissant d'impuissance, de mépris, et de dégoût envers lui-même et envers la société. Garine ne peut

tolérer de vivre sous le joug d'une telle humiliation. L'idée qu'il possédait de sa destinée ne prévoyait nullement l'indignité d'avoir été confiné dans une cage. Marqué par la prison, il doit maintenant redéfinir complètement le sens et la direction de sa vie.

> Si j'ai fait tout ce que j'ai pu faire pour être acquitté [...] pour rester libre, c'est que j'ai de mon destin — pas de moi-même, de mon destin — une idée qui ne peut accepter la prison pour ce motif grotesque. (p. 157)

Aussi, lors de ce procès, Garine éprouve profondément, pour la première fois, la futilité, le non-sens et la vanité de sa vie. Il est totalement terrassé par le sentiment de l'absurdité de l'univers social et de sa condition personnelle. Par conséquent, depuis et à cause de son expérience carcérale, Garine perçoit, à tout temps, le fait de l'absurdité de tout: "C'est après ce procès que l'impression d'absurdité que me donnait l'ordre social s'est peu à peu étendue à presque tout ce qui est humain" (pp. 236-237). [3] Puisque Garine considère la vie comme absurde et vaine mais néanmoins unique et sacrée ("J'ai appris aussi qu'une vie ne vaut rien, mais que rien ne vaut une vie ..." [p. 271]), il envisage tous ses projets et ses actions du point de vue d'un jeu.

> Au fond, je suis un joueur. [...] je ne pense qu'à mon jeu, avec entêtement et avec force. Je joue aujourd'hui une partie plus grande qu'autrefois, et j'ai appris à jouer: mais c'est toujours le même jeu. (p. 271)

Ce "même jeu" sans cesse répété consiste à suppléer sa honte du cachot – "l'acte grave" (p. 161) par des actes qui

démontrent sa puissance.

Garine quitte l'Europe pour oublier son procès, afin de reconquérir sa confiance et sa puissance ailleurs. En Chine, il désire se délivrer, s'acquitter de son passé. Il tente d'effacer l'empreinte de la prison par l'action héroïque et par le combat acharné. Donc, aiguillonné par sa honte et son humiliation, il cherche incessamment à montrer aux autres mais surtout à se prouver à lui-même qu'il est digne de dominer et de vaincre: "Il y a au fond de moi de vieilles rancunes [...]. J'ai toujours confiance en moi, mais autrement: aujourd'hui, il me faut des preuves" (p. 199). Garine s'obstine à ne pas succomber au remords; il ne veut pas gâcher sa vie comme l'a fait un autre personnage du roman. Pour Garine, la vie funambulesque de Rebecci dans sa boutique est l'image d'une vie manquée, d'une vie déchue qui serait aussi la sienne s'il ne tentait pas toujours de se surpasser.[4] Bref, la recherche de la puissance et de la conquête est un soulagement et une délivrance. Il importe de souligner le fait que Garine aspire essentiellement à la puissance pour elle-même afin d'anéantir le souvenir douloureux de son emprisonnement.

> Il y a tout de même une chose qui compte, dans la vie: c'est de ne pas être vaincu. ... (p. 268)
>
> Mais il sentait en lui, tenace, constant, le besoin de la puissance. [...] De la puissance, il ne souhaitait ni argent, ni considération, ni respect; rien qu'elle-même. (pp. 153-154)

Cependant, à des moments d'accablement, d'inaction où Garine ne peut pas se réfugier dans ses actes de bravoure,

il est hanté par la mémoire de cet emprisonnement. Par exemple, pendant sa maladie et à l'heure de son hospitalisation, le sentiment d'abaissement occasionné par la prison lui revient à l'esprit.

> Comprends-tu vraiment ce que cela peut être: le remords? [...] Un vrai remords ... un sentiment contre soi-même — soi-même à une autre époque. Un sentiment qui ne peut naître que d'un acte grave — . (p. 161)

Effectivement, il ressent à l'égard de lui-même et de son passé, une haine venimeuse. Il se reproche d'être un homme 'marqué' par l'humiliation du cachot.

Même si Garine s'efforce d'être un 'conquérant', il reconnaît le caractère vain de toute action en face de la maladie et de la mort. Garine est averti que s'il ne se fait pas soigner avant quinze jours, il est condamné à une mort prochaine. Devant cette maladie et ce décret irrémédiable, il ressent, comme au temps de son procès, toute la vanité et l'absurdité de la vie. La chambre d'hôpital, comme la cellule, est un enclos qui lui permet de prendre pleinement conscience de la nature désespérée de sa condition humaine. [5]

> — C'est bizarre: après mon procès, j'éprouvais [...] le sentiment de la vanité de toute vie, d'une humanité menée par des forces absurdes. Maintenant ça revient ... C'est idiot, la maladie ... Et pourtant, il me semble que je lutte contre l'absurde humain, en faisant ce que je fais ici ... L'absurde retrouve ses droits. ... (p. 236)

Garine confirme qu'il ne peut pas tolérer ou vivre dans l'absurdité d'une "vie murée"(p. 282) par la mort: "On peut

vivre en acceptant l'absurde, on ne peut pas vivre dans l'absurde" (p. 282). Le narrateur, d'un dernier coup d'oeil, observe que Garine s'éloigne de plus en plus de son action et qu'il s'intéresse davantage à la mort — "La mort lui sert souvent de point de comparaison, maintenant" (p. 273).

* * *

A l'ombre de Garine, il y a un autre personnage, un peu moins décrit, mais qui a subi lui aussi le bagne. Et il a été également 'marqué' par la prison et en sortit un homme différent. Ce héros, Klein, chef des grévistes, dévoile ses idées sur la prison au narrateur le soir d'une traversée en bateau. D'abord, cette conversation a lieu dans une mise en scène très symbolique. La nuit et le silence, et la beauté du ciel étoilé portent à une méditation et à l'émerveillement. Entourés de cette sublimité, Klein et le narrateur s'exaltent:

> Le silence. Le silence absolu, et les étoiles. [...] Plus rien de terrestre dans ces montagnes confuses qui nous entourent, dans cette eau qui ne bruit ni ne clapote, dans ce fleuve mort qui s'enfonce dans la nuit comme un aveugle. (pp. 147-148)

De plus, le décor précis sur le navire où la conversation se déroule est très évocateur. Tous les deux, Klein et le narrateur, se trouvent à l'écart des autres et retenus par une grille de fer. Les barreaux de ce mur rappellent à Klein ses jours garrottés dans un cachot:

> A l'arrière, séparés de nous par une grille que gardent, carabine sous le bras, deux soldats ... Klein, qui

> s'est retourné, regarde les barreaux épais de la grille. — Au bagne, sais-tu ... (p. 149)

Ainsi, cette grille incite Klein à se confesser sur sa propre expérience.

Jadis, Klein, luttant contre l'état de malheur des milliers de travailleurs, avait été emprisonné. Son but, après comme avant la prison, demeure toujours le même: donner aux pauvres la chance de vivre dignement: "... il y a trop de la misère, ... il y a ces gens riches qui vivent et les autres qui ne vivent pas" (p. 150). Ce désir passionné d'améliorer le sort des infortunés et de changer l'ordre social aide Klein à confronter l'emmurement. A cet effet, il avoue qu'il a trouvé un moyen efficace de résister aux forces avilissantes du cachot: il cherche refuge dans des rêves violents. Pour se défendre contre les murs, il amorce des plans pour empoisonner les gens de la ville. Sa fureur renfermée ou son rêve de vengeance contre la classe dirigeante de la société qui le condamne l'apaise et le fortifie.

> — Au bagne, sais-tu comment les épreuves les plus ... abominables, on les supporte? ou les plus basses? ... Je pensais constamment que j'empoisonnerais la ville. Ça je pouvais le faire ... Quand je souffrais trop, alors je songeais aux moyens à employer, j'imaginais la chose ... Ensuite, ça allait mieux. (p. 149)

Comment est-ce que Klein s'adapte à la vie après l'ensevelissement dans la prison? De tous les héros malruciens, Klein est celui qui révèle, le plus concisément, l'effet psychologique de la détention. Au cours d'une vie ordinaire,

il est difficile pour l'homme de prendre véritablement conscience du caractère circonscrit de son existence. Mais si un prisonnier a ressenti intensément l'agonie de sa situation irrémédiable, il ne pourra pas vivre comme auparavant: il sera différent: "Le condamné, [...] le mutilé: pas comme les autres. Ceux qui ne <u>peuvent pas</u> accepter..." (p. 149). La vie ne pourra pas oblitérer la trace de la prison sur sa conscience. Ainsi, Klein sera désormais un homme qui ne 'peut pas accepter'; il sera toujours un homme 'marqué' par la prison: "Le souvenir de ces choses-là reste. Au fond de la misère, il y a un homme, souvent... Il faudrait garder cet homme-là après que la misère est vaincue ... C'est difficile... " (pp. 149 - 150).

Le sacrifice de la vie de Klein à la révolution affiche l'héroïsme d'un homme. Nous pouvons interpréter l'image de son destin tragique – image terrifiante d'un cadavre debout contre un mur, le visage coupé par une lame, les yeux arrachés, le corps couvert de plaies — comme l'expression d'une lutte héroïque. Dans sa cellule, il concevait comme son idéal une vie héroïque qui témoignerait à la foule la grandeur de l'homme: "Pas toujours aux mêmes à souffrir [..] Oui, faire savoir à ces gens-là qu'une chose, qui s'appelle la vie humaine, existe! C'est rare, <u>ein Mensch</u> ... un homme, quoi" (p. 149)! Ses tortures et sa mort répondent à cet idéal poignant.

* * *

Nous venons de voir comment l'emprisonnement a été la situation déterminante dans la vie de Garine et Klein. Semblablement, la Chine, sous un régime de domination étrangère, lutte pour ses droits. L'Empire britannique subjugue le peuple chinois en employant sa richesse et sa position pour exploiter un autre pays. Garine définit astucieusement ce que signifie la suprématie de l'Angleterre sur l'Asie: "Maintenant je sais ce qu'est L'Empire. Une tenace, une constante violence. Diriger. Déterminer. Contraindre. La vie est là" (p. 292).

La configuration de ce pays sur une carte dessine un territoire écarté des autres. Une île est géographiquement un espace bouclé. Donc, l'île de Hongkong prend la forme d'une prison surveillée par l'ennemi. De plus, puisqu'on veut isoler la ville de tout commerce, la clôturer de l'extérieur et l'affaiblir à l'intérieur, Hongkong revêt l'aspect d'une double prison:

> Hongkong un poing fermé ... (p. 291)
>
> ... le roc militaire d'où l'empire fortifié surveille ses troupeaux: Hongkong. Hongkong. L'île est là sur la carte, noire et nette, fermant comme un verrou cette Rivière des Perles ... (p. 114)
> Hongkong, qui étale en face de notre famine sa richesse mal acquise de gardien de prison [...] Hongkong, porte-clefs ... (p. 254)

Enfouie dans cette île pendant l'insurrection, la population existe dans la crainte et l'anxiété. Les gens savent qu'ils sont des condamnés à mort:

> c'est pour eux le supplice, ou l'exécution au coin d'une rue, [...] L'idée de la mort est dans les conversations, dans les yeux, dans l'air, constante, présente comme la lumière (p. 252)

Comment une nation peut-elle vaincre l'oppresseur? Le peuple chinois, instruit par la pensée de l'Occident, découvre la notion de l'existence particulière et l'idée de la mort individuelle. A cause de ces révélations, il y a, chez les combattants, une reconnaissance de l'importance de chaque vie et un renouveau de confiance. Quelques-uns se précipiteront dans l'action, quelques autres demeureront dans une passivité dédaigneuse. La puissance, pour eux, se manifeste principalement de deux façons très opposées: la puissance du réaliste Hong pour qui "l'action [est] au service de la haine" (p. 226) et la puissance de l'idéaliste Tcheng Daï pour qui "l'espoir [est] de vaincre par la justice" (p. 179).

Puisque Hong ne veut pas "gâcher" sa vie unique, il se consacre corps et âme à assassiner la race de la respectabilité qui le méprise et l'enchaîne: "Il n'y a que deux races, dit-il, les mi - sé - ra - bles et les autres. ... Un pauvre [..] ne peut pas s'estimer" (p. 224). Hong prouve par son action terroriste que la haine d'un misérable n'est pas toujours impuissante. Il souhaite que sa vie inspirera les autres à se libérer de la misère: "Quand j'au - rai é - té con - dam - né à la peine ca - pi - ta - le, il faudra dire aux jeunes gens de m'i - mi - ter " (p. 127).

Tcheng Daï démontre sa puissance d'une toute autre manière. Sa vie très méritoire est un symbole pour le peuple:

la supériorité de la morale et de la justice. Il croit que par cette vie exemplaire "qui exige la victoire de l'homme sur lui-même" (p. 181), il vaincra sans combat: "Sa vie entière est une protestation morale, et son espoir de vaincre par la justice n'exprime point autre chose que la plus grande force dont puisse se parer la faiblesse profonde, irrémédiable, si répandue dans sa race" (p. 179).

* * *

Dans ce premier roman, Malraux insère de pertinentes références 'intertextuelles' à des oeuvres ou à des héros de la littérature ou de l'histoire qui cernent avec justesse le caractère et la vie des 'conquérants.'[6] Pour Hong, il y a le souvenir de "la cour des Miracles" du roman <u>Les Misérables</u> de Hugo; tandis que pour Tcheng Daï, il y a son identification avec la légende de Gandhi; pour Klein, en revanche, il y a l'inspiration de la vie et de la pensée de Nietzsche; et enfin pour Garine, il y a les modèles de héros vainqueurs, notamment Saint-Just et Napoléon.[7] Ces héros littéraires ou légendaires — Hugo, Nietzsche, Napoléon, Gandhi — reflètent une identique parenté d'esprit. On constate que la prison occupa une place privilégiée dans leur oeuvre ou dans leur vie. Ce renvoi à des héros souligne l'idée directrice du roman. D'une part, il y a eu la misère et la contrainte de la détention; d'autre part, il y a eu la recherche du prisonnier à 'conquérir' sa condition d'asservissement: ce

fut véritablement, pour Garine, Klein et les engagés Chinois, le drame de la contrainte et de la puissance.

CHAPITRE 11

LA VOIE ROYALE

> "... l'irréductible humiliation de l'homme traqué par sa destinée éclatait. La lutte contre la déchéance se déchaînait en lui ..."
>
> La Voie royale, p. 121

En regardant le corps abruti de Grabot aveugle qui continue de tourner en rond dans une case même après sa libération, Perken est bouleversé par ce spectacle inhumain. Perken voudrait déchirer le visage de Grabot afin d'oblitérer ce reflet de sa propre condition d'homme 'traqué' par son destin. Cette découverte fulgurante de la déchéance incite Perken à se relever et à marcher jusqu'au milieu du cercle des Moïs aux aguets. Comment est-ce que l'homme peut échapper à tout ce qui l'enchaîne et l'annihile? Cette question obsède le héros: "La déchéance. Ce qui pèse sur moi c'est — comment dire? ma condition d'homme." [1] C'est justement cette interrogation et cette lutte contre la déchéance et la mort qui attirent Claude vers Perken.

Quoi d'étonnant, alors, que la personnalité des trois héros - Perken, Claude et Grabot - soit très similaire. Elle se distingue essentiellement par son opposition radicale à la foule insouciante et paisible. D'abord, les personnages insistent sur le fait de leur solitude et de leur séparation

vis-à-vis des autres. Pendant toutes leurs vies, et contrairement aux autres, ils veulent être les vainqueurs et non pas les vaincus; ils s'évertuent à être les insoumis et non pas les soumis. Grabot affirma à Perken cette différence foncière qui existe entre la résignation des autres et sa violence primitive: "... parlant des 'autres,' de ceux pour qui les hommes comme lui n'existent pas, des 'soumis'. " (p. 91) En effet, Perken et le jeune Claude admirent Grabot et le considèrent comme le modèle légendaire d'un courage sans limite et d'une puissance quasi surhumaine.[2]

Dans La Voie royale, on raconte quelques péripéties des aventures de Perken et de Claude au sein de la forêt sauvage et chez des indigènes féroces. Le but de leur aventure est de dénicher et de rapporter des sculptures précieuses mais leur intention tacite est de retrouver Grabot. Que signifie l'appel à l'aventure pour Perken et Claude? Au cours de leur conversation préliminaire sur le paquebot, ils dévoilent leur conception de l'aventure. Selon eux, l'aventure est une façon d'esquiver l'écrasement du destin, c'est-à-dire, une action qui brise les fers qui enchaînent. L'aventure est donc ce qui permet à l'homme de se retirer du monde quotidien et étouffant et de se prouver à lui-même et aux autres sa volonté et sa force supérieures. La raison d'être de l'aventure n'est-elle pas le moyen par lequel un héros peut vaincre sa condition d'homme?

> Qu'était ce besoin d'inconnu, cette destruction provisoire des rapports de prisonnier à maître, que ceux qui ne la connaissent pas

> nomment aventure, sinon sa défense contre elle? Défense d'aveugle, qui voulait la conquérir pour en faire un enjeu ...
>
> Posséder plus que lui-même, échapper à la vie de poussière des hommes qu'il voyait chaque jour ... (p. 39)

Perken et Claude sont reliés l'un à l'autre par des liens d'affinité très étroits. Evidemment, puisqu'ils ont un désir commun et un besoin impérieux de l'aventure dangereuse, ils partagent une même hantise. Dès leur première rencontre, Claude se sent étrangement fasciné par la renommée de Perken. Il voit dans le visage de l'autre la préfiguration de son avenir: [3]

> [...] la forme confuse de Perken — ne le délivrait pas de la curiosité angoissée qui le poussait vers lui comme s'il eût prophétiquement vu son propre destin: vers la lutte de celui qui n'a pas voulu vivre dans la communauté des hommes ... (p. 18)

Le jeune Claude comprend que le lien inflexible qui l'unit à l'autre est véritablement celui de la déchéance et de la mort: "Claude découvrit ce qui le liait à cet homme qui l'avait accepté sans qu'il comprît bien pourquoi: l'obsession de la mort" (pp. 37-38).

Lors de leur longue attente sur le navire, Perken et Claude entament de vives et profondes délibérations. [4] Si on repérait de ces conversations l'idée de prédilection, ce serait certainement celle de la vie comme une prison. Perken avertit le jeune héros qu'après les jours heureux de l'enfance, l'homme est obligé de choisir un mode d'existence qui éliminera toutes les autres possibilités. Avec ce choix,

la vie de l'homme est vite fixée. Perken explique cette vérité d'une vie limitée et il a recours à la métaphore de la vie comme une prison et du prisonnier condamné à mort pour illustrer sa pensée:

> — Je vous souhaite de mourir jeune, Claude, comme j'ai souhaité peu de choses au monde ... Vous ne soupçonnez pas ce que c'est que d'être prisonnier de sa propre vie [...]
> Vous ne savez pas ce que c'est que le destin limité, irréfutable, qui tombe sur vous comme un règlement sur un prisonnier: la certitude que vous serez cela et pas autre chose, que vous aurez été cela et pas autre chose, que ce que vous n'avez pas eu, vous ne l'aurez jamais. (p. 57)

Perken évoque le souvenir de sa femme (elle l'aurait même "suivi au bagne") [5] qui n'a pu accepter sa vieillesse et une vie déterminée. De même, en songeant à la déchéance, Claude se rappelle avec épouvante la décrépitude de sa mère. [6] A la suite de ce dialogue concernant la prison, la vieillesse et le temps, Claude reste ému et affligé. Il ressent intensément son insupportable condition prisonnière: "L'atmosphère de la cabine retomba sur Claude comme la porte d'un cachot. La question de Perken [Qu'attendez-vous de votre vie?] demeurait avec lui, tel un autre prisonnier" (p. 38).

Notre analyse se propose de suivre les deux héros et leur effort pour sortir de divers lieux clos et hostiles qu'ils traversent pendant leur aventure sur la voie royale. Au préalable, nous distinguons la présence de trois types de prisons: la forêt, la case, et le corps. Retenons que

pour chaque espace clos, il y a un héros, en particulier, qui lutte contre un obstacle: Claude se débat ardemment contre l'envoûtement du mur de pierre dans la forêt, Perken tente furieusement de s'échapper de la case entourée de Moïs, et Perken affronte seul la captivité funeste de son corps empoisonné. Nous concluons notre étude avec l'image de Grabot, une image saisissante qui capte en raccourci toutes les formes de claustration: l'esclavage, l'aveuglement, l'encerclement; en somme, il symbolise la déchéance complète de l'homme "soumis."

* * *

L'expédition de Perken et de Claude se situe loin de toute civilisation dans une forêt primitive et insidieuse. Dès que les aventuriers pénètrent la forêt, celle-ci projette une atmosphère maléfique. Une lutte s'annonce entre l'homme et la forêt, entre l'homme et la nature qui l'enveloppe. Les héros semblent enterrés dans une cave voûtée: "... les branches qui enserraient les montants restés debout, tressées, formaient une voûte à la fois noueuse et molle que le soleil ne traversait pas" (p. 73). Quel décor ne serait pas plus approprié que celui de la forêt pour représenter l'homme confiné. Le lecteur remarque d'emblée la comparaison soutenue entre les bois et la prison. Plusieurs termes soulignent spécifiquement l'aspect clos du lieu: les mots "cercle," "mur," "barrière," "rideau," "trappe," "piège" reviennent très souvent; par exemple, "cette barre ondulée des arbres," "le mur d'arbres," "la voûte de feuilles," "cette voûte de

branches," ou encore "cette clairière ... vivait d'une vie de piège." Plus explicitement, on désigne que la végétation est une prison: "après tant d'efforts, la forêt reprenait sa puissance de prison" (p. 80) ... "devant lui la forêt terrestre, l'ennemi, comme un poing serré." (p. 48) En plus de se frayer un chemin dans la brousse tropicale, les héros doivent s'adapter à l'obscurité, supporter la chaleur suffocante, et résister bon gré mal gré aux insectes dangereux. De plus, la forêt répand son odeur de pourriture et de décomposition. [7] Toutes ces forces destructives entraînent les aventuriers à perdre leur courage et à sombrer dans l'amollissement et l'abandon. Claude et Perken s'opposent avec difficulté aux effets psychologiques de cet univers redoutable:

> Mais la fatigue, la lassitude, un dégoût de créature exténuée le [Claude] pénétraient. Se coucher... Après tant d'efforts, la forêt reprenait sa puissance de prison. Dépendance, abandon de la volonté, de la chair même. (p. 80 ; je souligne)

En ce qui concerne le combat des héros contre la forêt menaçante, il y a un épisode crucial qui dépeint la peine et la détermination de l'homme face à la forêt qui l'enserre. Ce conflit est décrit du point de vue d'un prisonnier qui tente de franchir les murs de son cachot. Afin d'enlever le bas-relief de son socle, Claude frappe violemment le mur de pierre. Sa pensée se concentre exclusivement sur ce désir urgent de vaincre la pierre; en effet, son "regard est prisonnier" de la sculpture qu'il ne peut ébrécher. [8]

Claude cogne sur le mur avec toute la fureur et la haine que possède un être enfermé. Cette situation est comparable à celle d'un détenu qui lime les barreaux de sa cellule.

> Claude frappait presque sans conscience, comme marche un homme perdu dans un désert. ... Désagrégation de la forêt, du temple, de tout ... Un mur de prison, et comme des coups de lime, ces coups de marteau, constants, constants.
> (p. 79; je souligne)

A cause de son courage et de sa ténacité, Claude parvient ultimement à remuer la pierre. Néanmoins, cette faible réussite n'efface pas le fait qu'il est un être perpétuellement "traqué." Lorsque Claude regarde la forêt de près ou de loin, il éprouve quelquefois un sentiment d'élévation. A ces moments de solitude et d'exaltation, la forêt lui démontre son insignifiance par rapport à l'immensité de la nature entière. Pendant ses moments d'exaltation, Claude ressent avec abattement son emprisonnement dans l'univers:

> Du mur d'arbres aux lointains qui se confondaient avec la nuit, du ciel où apparaissaient les étoiles[..] la force lente et démesurée de la chute du jour accablait Claude de solitude, rendait à sa vie son caractère traqué. Elle le submergeait comme une invincible indifférence, comme la certitude de la mort.
> (p. 99; je souligne)

La marche de Claude et de Perken dans les bois les entraîne jusqu'au territoire des sauvages. Les indigènes complotent avec la forêt afin de surprendre et d'empoigner les blancs. Les Moïs transforment la forêt en un lieu

encore plus perfide en y plantant des lancettes de guerre. A cause de la noirceur de la forêt et du sol entravé de lancettes, Claude et Perken s'entortillent dans ces obstacles: ils reconnaissent qu'ils sont à la fois des aveugles et des esclaves dans une prison: "Claude tombait à une vie d'aveugle. [..] comment voir les lancettes, si les feuilles pourries envahissaient le sentier? Dépendance d'esclave, jambes liées ... " (p. 95).

Arrivés dans le territoire des Moïs, Perken et Claude découvrent Grabot, le libèrent de sa meule, et finalement, ils cherchent asile dans une case. Cependant, lorsque Claude, Perken, Grabot et le guide Xa se trouvent à l'abri, ils s'aperçoivent que les Moïs se sont rangés en demi-cercle autour de la case. Donc, le lieu de refuge se métamorphose en lieu découvert: l'abri devient susceptible à l'attaque. [9] Effectivement, on compare la ligne de guerriers en termes de "barrière," "barricade," "piège," ou "guet-apens." De nouveaux guerriers s'installent prestement et bouclent la case. Le cercle d'indigènes autour de la case est alors comparé à une prison: soit à une "trappe," à un "remous," ou à une "façade bourdonnante et murée comme un nid de guêpes" (p. 118). Ce "corridor" d'hommes armés crée une terrible prison:

> ... subir les heures [..] — n'eût été pour les blancs que subir de plus en plus irrécusablement l'oppression de <u>cette barrière</u> de vies dressée devant celle des pieux géants, que comprendre davantage quelle préparation à l'esclavage était <u>cet emprisonnement</u>. <u>Traqués</u>: comme les têtes des fauves à l'affût, celles-ci ne vivaient

> que par les regards, qui convergeaient sur la case comme sur le centre d'un <u>piège</u>. (p. 118; je souligne)

Même les armes que les Moïs brandissent dessinent une cage: "la grille des lances sur le ciel" (p. 128). Outre la case et l'infranchissable cercle des Moïs, il y a d'autres obstacles, on s'en souvient, les lancettes de guerre et la forêt. Or, on constate qu'il y a un système de multiples prisons ou d'enceintes concentriques. Assurément, ces captifs sont contraints à attendre – sans aucun espoir de secours – la torture et la mort.

> ... le feu allumé [par les Moïs] , ils ne pourraient que se lancer en avant contre les arbalètes — ou à droite, vers les lancettes de guerre. Au-delà, les pieux de l'enceinte, et au-delà, la forêt ... Rien à faire ... (p. 120)

Dans la case-cage, la stupéfaction et la terreur règnent. Les prisonniers demeurent en présence des dernières heures qui leur sont allouées. La condamnation à mort transforme la signification du temps: les heures banales de tous les jours deviennent l'heure même du destin. Cette conscience de la finalité du temps saisit les victimes. Claude, Perken, Grabot et Xa vivent fatalement le temps d'un sursis: "[l]e temps seul vivait, écrasant, sur cette place vide: <u>les minutes étaient prisonnières de ce cercle de brutes</u> qui prenait un caractère d'éternité [...] " (p. 118; je souligne).

Comment un condamné peut-il vivre les dernières heures d'une telle agonie? Le plus évident est, certes, la réaction physiologique involontaire de tous les détenus.

Le corps de chaque prisonnier subit d'étranges contorsions. La terreur et l'approche de la mort changent ou métamorphosent l'être humain en bête "traquée." Ce fléchissement instinctif, cet abêtissement chez Claude, Perken, Grabot, Xa est encore plus gênant à cause de l'autre.[10]

> Il [Perken] était fixé comme par un instantané, le regard perdu, la bouche ouverte, tous les traits affaissés. Plus rien d'humain dans la case: effondré dans son coin, Xa attendait, plié en bête; Grabot — qu'il continuât à se taire! [...] et Perken pétrifié. L'épouvante de l'être écrasé de solitude saisit Claude au creux de l'estomac, [...]
>
> l'aveugle marchait lentement en rond — comme autour de la meule — une épaule en avant, retourné à son esclavage. (pp. 120-121)

Ce portrait de prisonniers prostrés démontre l'abîme de l'humiliation et de la déchéance.

L'écrasement de Perken dans la case est provisoire et de courte durée. Il réagira vivement contre toutes les forces avilissantes qui semblent le reconquérir. Avec rage, il secoue son abêtissement. Il ne peut pas apaiser la honte qu'il ressent devant la peur des autres ou la haine qu'il éprouve pour tous les êtres soumis. Alors, il accomplit un acte qui démontrera sa furie de vaincre: "Toute pensée précise était anéantie par ces têtes aux aguets: l'irréductible humiliation de l'homme traqué par sa destinée éclatait" (p. 121). Puisqu'il refuse d'accepter un sort semblable à celui de Grabot torturé et aveugle, Perken tâche de surmonter la situation implacable. Au moment d'extase ou d' "illumination" qui précède son mouvement hors de la case, il se décide à faire un geste quelconque, même insensé, à "jouer

plus que sa mort," afin de manifester sa révolte contre sa faible nature humaine. [11]

> Il éprouvait si furieusement l'exaltation de jouer plus que sa mort, elle devenait à tel point sa revanche contre l'univers, sa libération de l'état humain, qu'il se sentit lutter contre une folie fascinante, une sorte d'illumination. (p. 122)

Comme point de repère ou comme source d'inspiration, Perken pense à l'image d'un chef barbare qui s'était surpassé dans sa lutte contre le destin. Ce chef se battit sans espoir jusqu'au dernier moment de sa mort:

> ... l'image ancienne d'un chef barbare prisonnier comme lui, plongé vivant dans la tonne aux vipères, et mourant en hurlant son chant de guerre, les poings brandis comme des noeuds rompus ... L'épouvante et la résolution s'accrochaient à sa peau. (p. 123)

Perken avance vers le centre des Moïs pour prendre sa revanche. Cette marche 'd'exécution' vers une mort certaine devient plus pénible, plus impossible à cause des indigènes qui fixent leurs armes sur lui, à cause des lancettes qui pointillent par terre, et à cause du crépuscule qui s'annonce. Mais après sa marche héroïque, Perken, à l'aube, reconnaît qu'il est maintenant un homme libéré, enfin un homme 'insoumis':

> ... cet implacable écrasement de la forêt et de la nuit? Avec la fièvre, la haine de l'homme l'envahissait, la haine de la vie, la haine de toutes ces forces qui maintenant le reconquéraient, chassaient peu à peu ses souvenirs atroces, comme ceux d'une extase. Il avait cessé de se sentir prisonnier. (pp. 131-132)

* * *

Ce sursaut de révolte sera le dernier pour Perken. Il y a un gibet que l'homme ne peut pas vaincre. Lorsqu'il fait le geste surhumain qui libère les autres de la case et de la forêt, Perken se blesse en tombant sur une lancette empoisonnée. Les diagnostics le condamnent à une mort certaine: "Avant quinze jours, vous allez crever comme une bête. Et il n'y a rien à faire, comprenez-vous? Absolument rien" (p. 138). Perken sera la proie de l'atroce décomposition de son corps. Il ne peut rien contre son corps moribond qui l'emprisonne: "à la fois enchaîné à sa chair et séparé d'elle " (p. 142). Cette déchéance est "son pire adversaire"(p. 160); elle lui prouve qu'il est impossible d'échapper à la mort — "[l]a mort est là comprenez-vous, comme ... comme l'irréfutable preuve de l'absurdité de la vie" (p. 99).

L'esprit d'indignation avait contraint Perken, au cours de sa vie, à démentir son état de prisonnier. Son idéal avait été la puissance et la domination. Il avait dominé les hommes "laisser une cicatrice sur la carte" (p. 59) et vaincre sa "condition d'homme" (p. 100). Autrefois, il expliquait sa détermination de triompher en employant l'image de l'insecte. Il opposait le caractère récalcitrant de l'homme à la docilité de l'animal:

> Toutes ces saletés d'insectes vont vers notre photophore, soumis à la lumière. Ces termites vivent dans leur termitière, soumis à leur termitière. Je ne veux pas être soumis. (p. 100)

Or, la mort imminente le force à se défaire de cette image: il reconnaît que le destin de l'homme est aussi menacé que celui de l'insecte: [12]

> Il y avait des hommes sur la terre, et ils croyaient à leurs passions, à leurs douleurs, à leur existence: insectes sous les feuilles, multitudes sous la voûte de la mort. (p. 165)

Au moment d'une méditation enfiévrée où Perken entrevoit la finalité absolue de sa vie, il comprend la claustration de toute vie terrestre, le cachot de l'univers. Pas moyen de s'enfuir, pas moyen de s'échapper de son sort. De sorte que Perken imagine que la fumée de la tribu trace une immense grille dans les cieux. La forêt, le corps empoisonné et cette fumée deviennent des prisons superposées:

> De plus en plus nombreuses, immenses et verticales dans la fournaise de midi, <u>les fumées des Moïs fermaient l'horizon comme une gigantesque grille</u>: chaleur, fièvre, charrette, brûlures, aboiements, ces traverses jetées là-bas comme des pelletées sur son corps, se confondaient avec <u>cette grille de fumées et la puissance de la forêt</u>, avec <u>la mort même</u>, <u>dans un emprisonnement surhumain, sans espoir</u>. (p. 163; je souligne)

Perken, prisonnier de son corps malade qui l'entraîne à la mort, ne peut pas être réconforté par les autres. Il se voit désarmé; seul avec l'angoisse de sa souffrance physique, seul devant la mort. Perken est conscient que cette mort est personnelle et qu'elle exclut tous les autres. "Il n'y a pas ... de mort ... Il y a seulement ... <u>moi</u> ... <u>moi</u> ... qui vais mourir " (p. 167). La présence de Claude à son chevet l'humilie davantage car l'autre est là comme

un spectateur, comme un "témoin" de "son éternel combat":

> Prisonnier, encore enfermé dans le monde des hommes comme dans un souterrain, avec ces menaces, ces feux, cette absurdité semblables aux animaux des caves. A côté de lui, Claude qui allait vivre, qui croyait à la vie comme d'autres croient que les bourreaux qui vous torturent sont des hommes! haïssable. Seul. (p. 164)

Tandis que Perken a toujours lutté délibérément afin de vaincre et de se dépasser, il constate que son corps sera sa dernière prison. Et cette mort est, à ses yeux, une "défaite monstrueuse":

> Plus puissante que la forêt et que le ciel, la mort empoignait son visage, le tournait de force vers son éternel combat. [...] rien ne pouvait justifier la fin d'une existence humaine ... Echapper à cette tête ravagée, à cette défaite monstrueuse! (p. 167)

* * *

Le lecteur de La Voie royale identifie d'abord non pas la forêt, la case, ou le corps comme prison, mais retient avant tout l'image mémorable de Grabot aveugle et enchaîné à une meule. Similairement, pour Perken et Claude, cette image ignoble leur permet de prendre conscience de la déchéance et de "l'horreur de l'inhumain." Cette réalité de Grabot prisonnier est à la fois avertissement et symbole de leur propre destin. L'esclavage et l'aveuglement de Grabot sont pour eux "la conscience de la plus atroce déchéance" (p. 115). Ils ne peuvent pas supporter cette humiliation de l'être humain et ils cherchent à tout prix à

l'anéantir. Ainsi, Claude voudrait effacer ce signe visible de la servitude de l'homme: il se propose de tuer Grabot "pour supprimer ce visage, cette haine, cette présence - pour chasser cette preuve de sa condition d'homme" (p. 117).

La case où Grabot est enfermé ressemble à un cachot. La nature close du lieu est suggérée principalement par un jeu subtil d'ombre et de lumière. L'intérieur de la case elle-même se trouve dans une obscurité oppressante. Quand la porte est entrebâillée, la lumière qui s'infiltre disperse les ombres et les barres de la meule dessinent une grille sur le mur. Cette description d'effet clair-obscur [13] met en relief d'emblée le fait que la case est un véritable lieu de détention:

> Tombant du toit, une barre de soleil oblique, aux atomes serrés, d'un bleu foncé; des masses d'ombre tournaient autour comme autour d'un essieu, montant et descendant. [...] Et toute la machine apparut enfin dans le rectangle de soleil qui tombait de la porte: une meule. ... (p. 108)
> La porte se referma en claquant. Coupées par ce rayon de cachot, les ténèbres retombèrent sur eux [...] Il [Claude] prit conscience de cette obscurité de prison, se jeta sur la porte qu'il ouvrit d'un coup ... (p. 111)

De toute l'oeuvre romanesque de Malraux, Grabot est l'archétype du prisonnier. Il résume en lui-même toutes les diverses formes de captivité: il est <u>prisonnier</u>, <u>victime de la torture</u>, et <u>aveugle</u>. Outre sa condition inférieure dans la case, Grabot a l'infortune d'être un esclave attaché à une machine qui est son maître. On lui inflige le supplice de n'exécuter aucun mouvement sauf celui de suivre la trajec-

toire circulaire et continuelle autour de la meule. Cette torture réduit Grabot à un état de brute. Il ne lui reste plus la moindre trace de son humanité, c'est-à-dire, il est sans volonté, sans courage, sans intelligence. En plus d'être un détenu et un esclave, Grabot est aussi "prisonnier de sa tête murée" (p. 115). L'aveuglement, par sa nature même, signifie être séquestré des autres et enfoncé dans la noirceur de son monde intérieur. Comme le corps malade, la cécité est une prison immédiate qu'on ne peut pas vaincre. Grabot aveugle sera donc un des types de prisonniers que l'on retrouvera souvent dans les romans de Malraux. [14] Etant donné que le symbolisme de l'aveuglement correspond à l'état de l'homme prisonnier, l'image de la cécité représente l'homme ignorant de son destin et l'homme retiré dans la noirceur et la nuit.

* * *

On se souvient de l'image de Grabot dans sa cellule pour de très bonnes raisons. La question principale qui nous préoccupe, tout au long du roman, est la même que celle de Perken et de Claude: "Il faut voir ce qu'est devenu Grabot..." (p. 61). Outre ce suspens, l'imagerie du roman prépare aussi la scène clef de Grabot aveugle qui trace un cercle autour de la meule. Ainsi, les motifs du cercle et de l'aveuglement sont associés spécifiquement à Grabot dans la case. Cependant, ces motifs s'avèrent prédominants dans tout le roman. Quoique ces motifs s'emploient quelquefois

indépendamment l'un de l'autre, lorsqu'ils sont adjoints, ils révèlent davantage la situation prisonnière. En ce sens, les motifs préfigurent et développent la scène prototype. On remarque que les motifs d'encerclement et d'aveuglement s'appliquent à maintes occasions, par exemple, aux femmes dans un bordel, à un chanteur et son auditoire, aux esclaves près d'une case, à Perken et sa vie et sa mort ...

> ... soumises à la flûte d'un aveugle, elles [les femmes] avançaient en rond ... (p. 12)

> ... au centre d'un cercle misérable, un aveugle qui psalmodiait le Ramayana ... son poème héroïque [ne troublait] qu'un cercle de mendiants et de servantes ... (p. 48)

> ... les esclaves — s'affairaient autour de la case qu'ils venaient de quitter, avec une agitation retenue d'aveugles. (p. 106)

> ... les minutes étaient prisonnières de ce cercle de brutes qui prenait un caractère d'éternité ... (p. 118)

> ... le monde se refermerait, bouclé par ce chemin de fer comme par une corde de prisonnier. (p. 163)

> Toute sa vie était autour de lui [Perken], terrible, patiente, comme l'avaient été les Stiengs autour de la case ... (p. 166)

Par conséquent, ces motifs d'encerclement et d'aveuglement concourent à établir et à accentuer l'idée centrale de l'emprisonnement.

CHAPITRE 111

LA CONDITION HUMAINE

> "J'ai cherché des images de la grandeur humaine — je les ai trouvées dans les camps des communistes chinois écrasés, assassinés, jetés vivants dans les chaudières ..." [1]

"J'ai cherché des images de la grandeur humaine." Quelle phrase appropriée pour désigner le dessein de l'oeuvre entière d'André Malraux. Et s'il y a un roman qui répond à merveille à ce but de présenter des images ou des symboles pour démontrer la grandeur de l'homme, c'est évidemment La Condition humaine. Ce roman s'organise autour de quelques "scènes de praxis"– des scènes d'une situation extrême ou de limite — en montrant des images frappantes de la grandeur et la misère de l'aventure humaine. [2] Ici, l'aventure humaine est caractérisée principalement par son isolement, sa solitude. C'est la confrontation de l'individu, seul, avec le sens de la vie et du destin. Dans ce roman d'inspiration universelle et métaphysique, même s'il y a plusieurs personnages au premier rang, chaque personnage est seul, enfermé dans son cercle d'interrogation et d'inquiétude. Chaque personnage, que ce soit May, Gisors, Tchen ou Hemmelrich, est, comme Kyo, réduit à une solitude irrémédiable et séparé des autres. Malraux explique comment Kyo était si muré en lui-même qu'il ne pouvait pas identifier sa propre voix:

> J'ai conté jadis l'aventure d'un homme qui ne reconnaît pas sa voix qu'on vient d'enregistrer, parce qu'il l'entend pour la première fois à travers ses oreilles et non plus à travers sa gorge; et parce que notre gorge seule nous transmet notre voix intérieure, j'ai appelé ce livre La Condition humaine.[3]

La Condition humaine est le roman de la solitude où chaque personnage vit enfermé avec ses hantises et ses préoccupations, que celles-ci soient philosophiques ou sociales.

La prison, dans La Condition humaine, a avant tout deux importantes significations antithétiques. D'une part, l'image se révèle propice à évoquer l'avilissement et l'humiliation de la condition mortelle, d'autre part, elle représente une situation qui illustre la dignité et la grandeur de l'homme en dépit de son destin. Ces deux contraires ("Qu'appelez-vous la dignité?...Le contraire de l'humiliation") se trouvent incorporés et juxtaposés dans l'image de la prison.[4] Notre analyse se propose de relever les images de prisonniers et de condamnés qui ressortent du texte. Nous allons donc regarder de près cinq scènes principales en ordre chronologique: c'est-à-dire, premièrement, celle du souvenir de Katow aligné devant les mitrailleuses en Russie, deuxièmement, celle de Tchen et de ses prisonniers ligotés et blessés, troisièmement, celle de la promenade nocturne de Tchen et Kyo près de l'eau, quatrièmement, celle de Kyo incarcéré dans une cage de bois en attendant son procès, et cinquièmement, celle de la "veillée funèbre" de Kyo, de Katow et des camarades dans la salle avant

l'exécution dans les chaudières. Nous bornerons notre analyse à l'examen de ces scènes majeures.[5] En guise de conclusion, nous signalerons quelques scènes secondaires qui coudoient la métaphore de la prison, plus particulièrement, une qui se rapporte à la servitude de la classe ouvrière et une autre qui aborde l'idée de la servitude féminine.

Au préalable, nous apercevons la toile de fond, la matière historique, à savoir les insurrections en orient où l'action se déroule. Le lecteur ne demeure pas au niveau de l'histoire proprement dite de la politique révolutionnaire de Shanghaï, néanmoins cette réalité historique ou ces lieux d'incendie, de grève, de fusillade, d'incarcération et d'exécution ne sont pas sans valeur inhérente:

> Le cadre n'est pas essentiel, ... l'essentiel est l'élément pascalien; mais le cadre n'est pas non plus accidentel. Je crois qu'il y a dans une époque assez peu de lieux où les conditions d'un héroïsme possible se trouvent réunies.[6]

Ainsi, Malraux a choisi la ville de Shanghaï à un temps de désarroi et de terreur comme lieu tout désigné pour ses péripéties. Ce site et ce temps décrivent concrètement et aptement l'homme coincé dans une situation d'épouvante et de panique. En effet, à Shanghaï l'atmosphère tendue rend la population inquiète et vigilante. Les murs de la ville enserrent non seulement les travailleurs, les pauvres, ou cette "vie souterraine de l'insurrection" (p. 186), mais tous les gens sont pris dans ce même piège.

> ... des murs en décomposition sortaient de l'ombre déserte, révélés avec toutes leurs taches par cette lumière que rien ne faisait vaciller et d'où semblait émaner une sordide éternité. Cachés par ces murs, un demi-million d'hommes ... (p. 184)
>
> Le grattement des millions de petites vies quotidiennes disparaissait, écrasé par une autre vie. Les concessions, les quartiers riches, [...] n'existaient plus que comme des menaces, des barrières, de longs murs de prison sans fenêtres... (p. 185)

Tous les citoyens de cette ville-prison vivent à proximité de la mort. Kyo, comme prototype, réfléchit sur son sort ainsi qu'à celui de ses compatriotes: "Si Han-Kéou n'était pas ce que chacun croyait qu'elle était, tous les siens, à Shanghai, étaient condamnés à mort. Et May. Et lui-même" (p. 285).

* * *

L'intrigue initiale qui met en relief l'état prisonnier se situe à la fin de la première partie. Cette scène présente la réminiscence d'une exécution brutale. Jadis, Katow a passé cinq ans en prison où il aide et enseigne les pauvres.[7] Après ce travail dans les bagnes, il a été condamné à mort. Même s'il échappe à la fusillade en se trouvant encore vivant dans le fossé de cadavres, le souvenir de cette exécution hante Katow aux moments décisifs de sa vie. C'est pourquoi, dans le premier chapitre, Katow, en regardant le navire le Shan-Tung rempli d'armes sans lesquelles la révolution échouera, pense à l'horreur des fusils-mitrailleurs fixés sur lui:

> ... le souvenir qu'appelait en lui l'approche de chaque combat prenait une fois de plus possession de son esprit. Sur le front de Lithuanie, son bataillon avait été pris par les blancs. [...] Ces ombres claires sur la neige verdâtre de l'aube, transparentes, secouées d'éternuements convulsifs en face des mitrailleuses, étaient là dans la pluie et la nuit chinoises, en face de l'ombre du Shan-Tung. (pp. 230-231)

De même, le souvenir de cette "aube d'exécution" lui revient à l'esprit juste avant sa marche vers les chaudières brûlantes: "Katow n'oubliait pas qu'il avait été déjà condamné à mort, qu'il avait vu les mitrailleuses braquées sur lui, les avait entendu tirer ..." (p. 442). L'épreuve de la condamnation à mort, l'image de son corps debout et dépouillé en face du bourreau, incitent Katow à continuer sa lutte et à s'offrir corps et âme au service de la révolution. Ce souvenir de Katow est effectivement un tableau métaphysique "pascalien" de la condition humaine.

De la réminiscence de l'exécution en Lithuanie que nous dévoile Katow, nous pouvons reconstituer la scène et l'examiner de trois points de vue. D'abord, il y a l'âpre décor d'une immense plaine de neige à l'aurore. Cette vaste étendue blanche est imbue d'un silence infini. Nous voyons le spectacle de l'exécution qui a lieu dans cette plaine enneigée et solitaire du point de vue des prisonniers eux-mêmes, du point du vue des bourreaux, et finalement de celui de la foule qui est contrainte à observer l'événement.

Tout d'abord, les prisonniers doivent s'aligner et bêcher la neige et la terre gelée. Ceux-ci reconnaissent avec désespoir qu'ils sont en train de creuser leur propre fosse.

Les gardes blancs les surveillent avec curiosité, embarras, mais on pourrait dire aussi avec un certain degré de complicité:

> Les hommes désarmés se tenaient à l'alignement dans l'immense plaine de neige à peine visible au ras de l'aube verdâtre. [...] 'Otez vos tuniques.' 'Creusez la fosse.' [...] Le silence était sans limites, aussi vaste que cette neige à perte de vue. Seuls les morceaux de terre gelée retombaient avec un bruit sec de plus en plus précipité: malgré la mort, les hommes se dépêchaient pour se réchauffer. (p. 230)

De cette exécution, Katow se souvient surtout d'un détail qui démontre la fragilité humaine. A cause du froid, les prisonniers se hâtèrent à piocher la fosse et lorsqu'ils se dévêtirent au bord du trou, ils n'ont pu s'empêcher d'éternuer. En face de ces prisonniers si 'humains,' même les soldats exécuteurs abaissent leurs armes et attendent.

> Ils s'étaient alignés de nouveau, au bord de la fosse cette fois, face aux mitrailleuses, clairs sur la neige: chair et chemises. Saisis par le froid, ils éternuaient sans arrêt, les uns après les autres, et ces éternuements étaient si intensément humains, dans cette aube d'exécution, que les mitrailleurs, au lieu de tirer, avaient attendu — attendu que la vie fût moins indiscrète. (pp. 230-231)

De plus, les soldats obligent une foule, composée surtout de femmes et d'enfants, à contempler le spectacle. Dans un sens, la foule participe comme le bourreau à l'exécution des condamnés. Cette foule se voit témoin involontaire de la mort des autres et sa présence accroît la tension et l'humiliation (mais aussi l'héroïsme) des prisonniers.

> Derrière eux, au-delà de leurs camarades, femmes, enfants et vieillards du village étaient massés, [...] mobilisés pour assister à l'exemple, agitant la tête comme s'ils se fussent efforcés de ne pas regarder, mais fascinés par l'angoisse. (p. 230)

Cette réminiscence de l'exécution à l'aurore dans la neige au premier chapitre préfigure la condamnation de Katow et des autres dans la grande scène tragique qui dénoue le roman.

* * *

On constate qu'il y a une deuxième importante scène de prisonniers dans la seconde section du roman. Cette scène concerne la réussite de Tchen et de ses compagnons à s'emparer des policiers. Or, la situation de victime et bourreau est renversée: Tchen et ses camarades ne sont pas les victimes d'un supplice, mais ils sont devenus les maîtres. De cette scène on relève l'espace qui sert de prison, on considère l'image d'un prisonnier attaché et mutilé, et on s'attarde sur la réaction de Tchen peiné de voir la souffrance de l'autre.

Tchen a ligoté ses prisonniers dans un immeuble au centre de l'émeute. Les victimes sont renfermées dans un bâtiment où Tchen et les révolutionnaires se sont réfugiés. Cette maison, en plus d'être utilisée comme prison, se trouve exposée aux attaques et au feu. Dans cette situation sans issue, les tortionnaires et les torturés sont menacés du même danger imminent d'incendie et de mort: "Tous les hommes de Tchen étaient à plat ventre, les prisonniers ficelés dans un coin. Qu'une grenade éclatât, ils flambaient." (p. 250) Tchen est touché au vif par un des prisonniers qui est grièvement blessé et qui pleure et hurle de douleur. Il ne peut pas supporter de voir ce supplicié subir de telles souffrances.

Ce portrait déchirant de l'ennemi qui est si totalement dépourvu et sans défense contre les périls afflige Tchen:

> Il y avait des corps par terre: des gémissements emplissaient la pièce, au ras du sol, comme des jappements. Dans un coin, un des prisonniers, une jambe arrachée, hurlait aux siens: "Ne tirez plus!" Ses cris haletants semblaient trouer la fumée qui continuait au-dessus de la souffrance sa courbe indifférente, comme une fatalité visible. Cet homme qui hurlait, la jambe arrachée, ne pouvait rester ficelé, c'était impossible. (p. 251)

De cet épisode d'insurrection, ce sera l'image simple mais poignante du prisonnier ligoté et blessé que Tchen retiendra: "Maintenant encore, eût-il pu ne pas voir cet homme qui se débattait, ficelé, la jambe arrachée" (p. 254)? Cette image suscite chez lui une réflexion sur sa propre condition. N'est-il pas lui-même ce prisonnier, ce condamné? "Le sentiment qu'il éprouvait était beaucoup plus fort que la pitié: il était lui-même cet homme ligoté" (p. 251). Tchen est outré par l'écrasement et l'abandon de l'homme par un autre et surtout par la nature même. Il sait que c'est impensable et dangereux pour lui, le bourreau, d'aller secourir la victime. Néanmoins, il est incapable de se résigner à voir l'autre impuissant devant la souffrance. Ainsi, Tchen risquera déraisonnablement mais instinctivement la mort pour libérer son prisonnier:

> Une chance sur vingt de m'en tirer. [...] Son angoisse [Tchen] était d'être blessé au ventre; elle lui était pourtant moins intolérable que la vue de cet être torturé et ficelé, que cette impuissance humaine dans la douleur. Il alla vers l'homme, son couteau à la main, pour couper ses cordes. Le prisonnier crut qu'il venait le tuer; il voulut hurler davantage: sa voix faiblit, devint sifflement. (pp. 251-252)

Aux yeux de Tchen, ce prisonnier délaissé est un portrait foudroyant de l' "impuissance humaine dans la douleur" (pp. 251-252).

* * *

Outre le tableau d'exécution et l'image du blessé, il y a, dans la troisième partie de La Condition humaine, une scène plus méditative qui symbolise l'univers comme prison. Cette scène, où l'action se déroule au ralenti, dépeint Tchen et Kyo près du fleuve pendant une promenade nocturne. Il est à noter que cette marche sera la dernière rencontre de Tchen et Kyo. La scène nous projette hors du temps et de l'espace dans une éternité, dans une immensité de silence et de nuit. Sur ce fond solennel, "Kyo sentait tressaillir en lui-même l'angoisse primordiale, [...] Si la destinée vivait quelque part, elle était là, cette nuit, à son côté" (p. 300). En s'inspirant de l'obscurité des espaces cosmiques, Kyo songe au sombre destin de chaque homme depuis le début des siècles: "il se souvint des musulmans chinois qu'il avait vus, par des nuits pareilles, [...] hurler ces chants qui déchirent depuis des millénaires l'homme qui souffre et qui sait qu'il mourra" (p. 297).

La nuit qui recouvre la terre — et avec la nuit, les ombres, les ténèbres, le ciel constellé — contribue incontestablement à l'atmosphère prédominante du roman, une 'atmosphère nocturne' ou selon la belle formule de Claude-Edmonde Magny, la nuit crée de "brusques bouffées de lyrisme"

ou des scènes "d'épiphanies de la grande nuit intersidérale."[8] Et cette obscurité cosmique est synonyme de la claustration de l'homme: "la nuit avait apporté leur emprisonnement" (p. 407). Les ténèbres se perçoivent comme symbole approprié de l'homme perdu dans l'univers, enfermé dans sa condition mortelle et entouré de ses fatalités. Ainsi, la scène de l'homme isolé et abandonné dans la nuit cosmique s'échelonne comme un leitmotiv tout au long du roman. Voyez par exemple, l'évocation de "la grande nuit primitive" (p. 215) qui ouvre le roman: "...la nuit bouillonnait comme une énorme fumée noire pleine d'étincelles; [...] et, dans la déchirure des nuages, des étoiles s'établirent dans leur mouvement éternel..." (p. 175).

Quoique la condition de l'homme soit d'être prisonnier dans l'univers, celui-ci peut lutter, se venger de la solitude, du délaissement d'un incarcéré. Un homme peut forger des liens de compassion et d'entraide avec un autre détenu. Dans la scène de la promenade nocturne de Kyo et Tchen près de l'eau, Kyo offre une telle résolution au bouleversement de l'être seul dans la nuit. Selon Kyo, l'homme doit viser à s'allier à un autre dans une amitié, une "<u>fraternité prisonnière</u>."

> En même temps que le rapprochait de Tchen la camaraderie nocturne, une grande dépendance pénétrait Kyo, l'angoisse de n'être qu'un homme, que lui-même [...] Sans doute étaient-ils tous condamnés: l'essentiel était que ce ne fût pas en vain. Il était certain que Tchen, lui aussi, se liait en cet instant à lui d'<u>une amitié de prisonniers</u>. (p. 297;je souligne)

A cause de leur amitié virile, Tchen et Kyo transforment la prison infinie de la nuit en un lieu plus intime et amical: "...Kyo, malgré les grandes espaces de la nuit, se sentit près de lui comme dans une chambre fermée" (p. 298).

* * *

Une autre scène capitale, et cette fois-ci non de la grandeur de l'homme mais de son avilissement profond, commence la sixième partie du roman. Dans cette scène de Kyo au bagne provisoire, l'aspect physique ou l'architecture du lieu de détention est décrit au préalable: c'est un espace exigu de cages sombres, fétides et inhumaines. Toutefois, la réalité brutale de ce cachot réside non pas principalement dans les cages putréfiées mais dans la présence terrifiante d'un garde armé d'un fouet. (Voir l'illustration d'Alexeieff)

> Dès qu'il entra dans la prison, avant même de pouvoir regarder, il fut étourdi par l'épouvantable odeur: abattoir, exposition canine, excréments. [...] à droite et à gauche, sur toute la hauteur, d'énormes barreaux de bois. Dans les cages de bois, des hommes. Au milieu, le gardien assis devant une petite table, sur laquelle était posé un fouet. ... (p. 414)

Dans la prison oppressante et obscure, Kyo souffre un supplice "d'une horreur toute-puissante" (p. 418) et endure "des heures d'uniforme abjection" (p. 420). Mais malgré ceci, c'est surtout l'ignominie du garde qui l'offense. Ce garde au fouet est, pour le prisonnier, l'image monstrueuse de tout ce qui écrase, contraint et abêtit. Effectivement, en face de ce bourreau, Kyo comprend sa condition honteuse

d'infériorité et de dépendance. En d'autres mots, être prisonnier veut dire ressentir la plus intense humiliation devant un autre qui a toute force, tout droit et toute autorité sur nous. Alors, cet autre peut infliger maintes tortures, même les tortures les plus absurdes, en l'occurrence, flageller un fou à toute volée: "...il ressentait jusqu'à l'envie de vomir l'humiliation que ressent tout homme devant un homme dont il dépend: impuissant contre cette immonde ombre à fouet, — dépouillé de lui-même" (p. 415).

Cette humiliation dépossède l'être de son humanité et de sa dignité: prisonnier — il ressemble à une bête rageuse ou à un insecte infime. Ces images de l'homme comparé à l'animal suggèrent l'avilissement total, l'humiliation absolue d'un détenu. Dans cette scène d'infamie concernant Kyo, le fou et les autres prisonniers, les images de l'homme comme insecte abondent et indiquent la primauté de l'abaissement, et ultimement la transformation de l'homme en bête: [9]

> Derrière, couchées sur un bat-flanc ou debout, grouillaient des ombres trop longues: des hommes, comme des vers. (pp. 414-415)

> ... l'abjection du gardien ne lui semblait pas pleinement réelle; et, en même temps, elle lui semblait une immonde fatalité comme si le pouvoir eût suffi à changer presque tout homme en bête. Ces êtres obscurs qui grouillaient derrière les barreaux, inquiétants comme les crustacés et les insectes [..] n'étaient pas davantage des hommes. Solitude et humiliation totales. (p. 417)

La noirceur de l'espace de détention et la position des cages empêchent Kyo d'entrevoir les autres prisonniers. Il tente de regarder autour de lui, de communiquer avec ces détenus, mais il réussit seulement à entendre les cris et les hurlements étouffés du fou: "Impossible de distinguer [ces ombres] : ces hommes mourraient avant d'avoir été pour lui autre chose que des voix" (p. 416). De sorte que, la prison oblige Kyo à se recroqueviller sur lui-même afin de supporter seul les forces accablantes.

> [Kyo] eût aimé se détendre, se délivrer de la tension dont l'avait exténué la prison; il venait de découvrir combien être contraint à se réfugier tout entier en soi-même est épuisant. (p. 421)

Bref, nous retirons de ce tableau que la tâche indispensable de l'homme dans la prison, pour emprunter les mots de Malraux, est de "résister à l'organisation de l'avilissement," de "garder à ses propres yeux sa qualité d'homme," et de "s'en donner les preuves." [10] Pour Kyo, cela signifie "se débatt [re] de toute sa pensée contre l'ignominie humaine..." (p. 418).

* * *

Dans une gare, deux cents captifs, y compris Kyo et Katow, attendent tour à tour le moment de leur torture et de leur mort. Cette "veillée funèbre" constitue la grande apothéose du roman. (p. 433) L'espace clos du décor établit, au premier plan, un coin libre réservé aux torturés et à l'arrière-plan, une vaste pièce où les prisonniers sont couchés par terre. La salle d'attente baigne dans un éclairage sombre. A l'extérieur, un brouillard épais

enveloppe la gare. Seule la faible lumière de quelques réverbères s'infiltre aux fenêtres. "Dans la grande salle – ancien préau d'école – deux cents blessés communistes attendaient qu'on vînt les achever. [...] Tous étaient allongés sur le sol. [...] l'atmosphère était une atmosphère nocturne" (p. 429). Par ailleurs, cet étrange clair-obscur permet de distinguer les formes et les ombres sur le mur de la salle. La pénombre criblée est surtout mise en évidence lorsque les gardes avec leur fanal conduisent Katow à l'endroit prescrit pour attendre la torture et ensuite le guident à la locomotive pour être jeté vivant dans le feu:

> tous ceux des blessés qui n'étaient pas en train de mourir, [...] suivaient du regard son ombre pas encore très noire qui grandissait sur le mur des torturés. (p. 432)
>
> Comme naguère sur le mur blanc, le fanal projeta l'ombre maintenant très noire de Katow sur les grandes fenêtres nocturnes [...] lorsque son balancement se rapprochait du fanal, la silhouette de sa tête se perdait au plafond. (p. 442)

Véritablement confronté par la mort imminente, les prisonniers dans la salle sont transis de terreur. Ainsi, chaque condamné, transpercé d'épouvante, attend et imagine sa propre mort. Il ne peut éviter d'imaginer son corps qui flambera dans la chaudière: " [ils ne les] fusillent pas, ils les foutent vivants dans la chaudière de la locomotive" (p. 432), "[ê]tre brûlé vif. Les yeux aussi, les yeux, tu comprends..." (p. 438). Chaque homme entassé dans cette gare a déjà en quelque sorte vécu sa propre mort.

> ... il [Katow] sentit autour de lui une épouvante si saisissante qu'il en fut immobilisé. [...] Pourtant, de quelque façon qu'elle fût transmise, l'épouvante était là — pas la peur, la terreur, celle des bêtes, des hommes seuls devant l'inhumain. (p. 430)

Tous les prisonniers attendent dans un grand silence profond; ils guettent les signes de leur exécution: la porte qui s'ouvre, la porte qui se referme, les gardes qui entrent, ceux qui sortent, la place éloignée des torturés, le brancard qui vient chercher un condamné, le sifflet de la locomotive.... Un silence absolu et des ombres gigantesques sillonnées sur les murs accompagnent chaque lent et pénible départ hors de la gare. L'horreur dans la salle atteint son apogée lorsque tous les autres condamnés regardent la marche surhumaine de Katow:

> Il commença à marcher. Le silence retomba, comme une trappe, malgré les gémissements. [...] Toute l'obscurité de la salle était vivante, et le suivait du regard pas à pas. Le silence était devenu tel que le sol résonnait chaque fois qu'il le touchait lourdement du pied; toutes les têtes, battant de haut en bas, suivaient le rythme de sa marche, avec amour, avec effroi, avec résignation, [...] Tous restèrent la tête levée: la porte se refermait. [...] tous ceux qui n'étaient pas encore morts attendaient le sifflet. (p. 442)

Cette sublime marche d'exécution est le sommet du tragique de la condition humaine. Selon le critique Rachel Bespaloff, la marche vers la mort est la scène clef qui obsède Malraux et qui résume sa pensée sur la condamnation de l'homme:

> Les romans de Malraux se déroulent tous dans l'espace rigoureusement clos de la scène tragique. Tout converge vers l'instant où l'imminence du péril devient insoutenable, où l'exaltation furieuse de l'homme qui va s'écraser contre sa fatalité atteint sa limite extrême. ...Le thème et l'image de la marche au supplice le hantent ... 11

Kyo choisit le suicide au cyanure comme le seul moyen de garder sa dignité en face de la torture. Il désire que sa mort soit un "acte exalté" qui ressemblera à sa vie. Juste avant son suicide, l'extase de Kyo le livre à une dernière méditation sur sa vie: il pense à sa femme "la tendresse des corps noués"; il loue le temps écoulé "O prison, lieu où s'arrête le temps,— qui continue ailleurs";[12] et il honore la mort comme l'acte héroïque qui parachève la grandeur et la fraternité d'une vie (p. 436).

> ... il mourrait parmi ceux avec qui il aurait voulu vivre; il mourrait, comme chacun de ces hommes couchés, pour avoir donné un sens à sa vie. Qu'eût valu une vie pour laquelle il n'eût pas accepté de mourir? Il est facile de mourir quand on ne meurt pas seul. (p. 436)

L' "acte exalté" de Kyo sera dépassé par celui de Katow. Ce qui importe pour Katow est le lien d'amitié suprême qui se crée entre un homme et un autre. Son dernier acte héroïque manifeste la fraternité virile que Katow ressent pour les autres suppliciés. A l'heure de la mort violente, Katow donne sa cyanure à deux camarades. Ce plus beau geste d' "amitié absolue" témoigne le comble de la solidarité et de la grandeur humaine. Avant sa torture, Katow eut une vision glorieuse des hommes liés dans un même combat et frères d'un même destin:

> Katow était couché sur le côté, tout près de lui, séparé par toute l'étendue de la souffrance [...] mais relié à lui par l'amitié absolue, sans réticences et sans examen, que donne seule la mort: vie condamnée échouée contre la sienne dans l'ombre pleine de menaces

> et de blessures, parmi tous ces frères dans l'ordre mendiant de la Révolution: chacun de ces hommes avait rageusement saisi au passage la seule grandeur qui pût être la sienne. (p. 433)

* * *

Dans nos observations jusqu'ici, nous avons tâché de relever et analyser les cinq scènes principales de la prison comme image à signification métaphysique ou universelle. De plus, il ressort de La Condition humaine d'autres notions symboliques de l'emprisonnement sans résonance pascalienne. Donc, pour conclure, nous isolerons les deux niveaux les plus remarquables de l'image: celui de la prison et la condition sociale et celui de la prison et la condition de la femme.[13]

De tout temps, il y a l'esclavage des milliers de pauvres, de sans-travail, de ceux qui travaillent à la fois écrasés par les autorités, sans secours et sans projets. L'esclavage de ce monde oublié et abusé constitue un niveau très immédiat de la condition sociale comme une prison. En Orient, les insurgés se combattent pour délivrer les ouvriers d'un labeur épuisant et annihilant, toujours sans espoir, le travail de seize heures par jour. Ces hommes militent au sein du parti communiste pour améliorer le sort des travailleurs. Leur idéal est l'affranchissement des 'prisonniers' de la contrainte des riches.

Hemmelrich est l'exemple le plus frappant de ce pauvre qui souhaite briser l'entrave d'une condition sociale implacable. Par suite de l'assassinat de sa femme et de son

fils, Hemmelrich se dispose à se venger de l'oppresseur. Il lutte férocement puisqu'il ne peut supporter de demeurer toujours celui qu'on "écrase," celui qu'on "étouffe": [14]

> Hemmelrich se sentait au fond d'un trou, fasciné moins par cet être si lent qui s'approchait comme la mort même, que par tout ce qui le suivait, tout ce qui allait une fois de plus l'écraser ainsi qu'un couvercle de cercueil vissé sur un vivant; c'était tout ce qui avait étouffé sa vie de tous les jours, qui revenait là pour l'écraser d'un coup. Ils m'ont pillonné pendant trente-sept ans, et maintenant ils vont me tuer. (p. 411; je souligne)

En dépit des échecs, la Révolution continue et Hemmelrich poursuivra son dévouement à la libération de l'ouvrier-prisonnier de sa condition sociale si dégradante. Dans une lettre à May, il professe sa vision utopique d'une société hors de ses chaînes, d'une société qui a atteint son plein épanouissement, en proclamant la pensée de Gisors:

> Une civilisation se transforme, lorsque son élément le plus douloureux — l'humiliation chez l'esclave, le travail chez l'ouvrier moderne — devient tout à coup une valeur.
> (p. 460)

En ce qui concerne les rapports de la femme et de l'homme, il y a dans le roman, d'une part, une relation de liberté et de respect de l'un pour l'autre, et d'autre part, une relation de contrainte d'un partenaire sur l'autre. La divergence radicale des relations du couple s'observe chez May-Kyo et aussi chez Ferral-Valérie. Donc, cette opposition inhérente à la condition de la femme illustre les deux pôles de la signification métaphysique de l'image de la prison: la grandeur et l'amitié humaine en face de la prison ou

l'humiliation et l'avilissement de l'homme dans le cachot.

Malraux utilise l'image carcérale comme point de référence dans sa présentation des deux couples. Dans le cas de May et Kyo, il s'agit du bagne comme sujet de conversation; et dans le cas de Valérie et Ferral, il s'agit du symbole d'un merle dans une cage.

Retenons l'importance de la pensée de la prison pour May et Kyo puisque dans les deux scènes où ils sont ensemble, il est question de suivre l'autre au bagne. Jadis, May et Kyo se servirent du concept de la prison comme prétexte pour une confession difficile de leur amour:

> (May) — Quand tu as compris que je ... tenais à toi, Kyo, tu m'as demandé un jour, pas sérieusement — un peu tout de même — si je croyais que je viendrais avec toi au bagne, et je t'ai répondu que je n'en savais rien, — que le difficile était sans doute d'y rester ... Tu as pourtant pensé que oui, puisque tu as tenu à moi aussi. (p. 211)

> (Kyo) — Et pourtant, [...] aimer ceux qui sont capables de faire cela, être aimé d'eux peut-être, qu'attendre de plus de l'amour? ... (p. 211)

Pour eux, l'amour semble être la libre acceptation d'aller vivre en prison avec l'autre et même de l'accompagner à la torture et à la mort. Ils définissent leur amour ainsi: "une complicité consentie, conquise, choisie" (p. 215). Un si grand amour exige que le couple affronte conjointement la mort dans un sacrifice absolu: "Pourquoi des êtres qui s'aiment sont-ils en face de la mort, Kyo, si ce n'est pour la risquer ensemble" (p. 344)? Avec le couple May et Kyo, l'idée

de la "fraternité prisonnière" ou de "la fraternité de la mort" s'élève jusqu'à un grand "amour prisonnier": "Il comprenait maintenant qu'accepter d'entraîner l'être qu'on aime dans la mort est peut-être la forme totale de l'amour, celle qui ne peut pas être dépassée" (p. 348).

Le motif de la cage, et plus spécifiquement du merle dans sa "grande cage dorée" (p. 354) intervient dans les deux récits des rencontres de Valérie et Ferral. Au tréfonds de lui-même, Ferral nie toute existence propre à la femme. Il ne la voit que comme un corps qu'il peut astreindre et subjuguer.[15] L'épisode des cages démontre la colère de Ferral devant une femme qui cherche à se délier de la contrainte.

Dans la conversation de Gisors et Ferral, qui fait suite à l'incident des cages, ceux-ci abordent le sujet de la soumission de la femme et de l'érotisme. Les trois points de discussion – sur la connaissance de l'autre, sur l'intelligence, et sur la condition humaine — se rapportent tous à l'idée de contrainte, de possession et de puissance d'une personne sur l'autre. Ferral est en accord avec Gisors sur la notion qu'un être est muré dans sa solitude et qu'il ne peut connaître un autre. La connaissance est toujours une possession d'une personne par un autre. Ainsi, Ferral conçoit l'intelligence comme "la possession des moyens de contraindre les choses ou les hommes" (p. 367). Leur réflexion éclaire ce que Malraux appellera le fondamental: c'est-à-dire, la nature même de la condition humaine. Ils désignent cette

nature comme un besoin de contraindre et d'humilier, comme une recherche de la puissance et davantage de la toute-puissance:

> Mais, l'homme n'a pas envie de gouverner:
> il a envie de contraindre, vous l'avez dit.
> D'être plus qu'homme, dans un monde d'hommes.
> Echapper à la condition humaine, vous disais-je.
> Non pas puissant: tout-puissant [...] : tout homme
> rêve d'être dieu. (p. 370)

CHAPITRE IV

LE TEMPS DU MEPRIS

"O paix des soirs sans cachots,
des soirs où personne ne meurt
près de soi!"

Le Temps du mépris, p. 152

On sait que Malraux a toujours considéré le roman comme le genre privilégié du tragique. Alors, comment l'auteur suggère-t-il un univers tragique et crée-t-il une portée métaphysique dans un roman? Dans sa préface au Temps du mépris, Malraux, tout en résumant ses idées sur la tragédie, révèle d'une façon implicite le rôle de la prison. Il définit la tragédie comme une confrontation restreinte entre l'homme et ses fatalités. Or, cette confrontation ne peut inclure que l'essentiel, c'est-à-dire un décor symbolique (la prison) où il y a le héros seul face à son destin. C'est pourquoi dans un roman à dimension tragique, l'inutile, le banal, le superflu est proscrit. Donc, la prison est le décor tout choisi pour peindre un héros ou une assemblée pris dans une impasse:

> Le monde d'une oeuvre comme celle-ci, le monde de la tragédie, est toujours le monde antique; l'homme, la foule, les éléments, la femme, le destin. Il se réduit à deux personnages, le héros et son sens de la vie ... [1]

Mais l'espace clos d'un univers tragique est en lui-même insuffisant. Que signifierait une multitude de scènes de cages et de cachots, d'hommes condamnés et d'hommes exécutés, si le prisonnier lui-même demeurait comme le poisson de Gisors — le poisson qui ne sait pas qu'il est dans un aquarium? Pour qu'il y ait tragédie, il faut, de la part du prisonnier, une intense prise de conscience. L'homme dans un cachot doit reconnaître pleinement son emmurement. Le prisonnier, livré à la quasi-certitude de la torture et de la mort, ne peut fuir l'angoisse. Cependant, hors d'une prison, l'homme ordinaire oublie très souvent de s'interroger et de s'inquiéter de sa condition. Par conséquent, nous croyons que le dessein ultime de l'oeuvre de Malraux se réduit aptement à l'idée suivante: donner aux autres le moyen de prendre conscience de leur nature prisonnière. Or, Malraux déclare dans la préface que son intention particulière est d'aiguillonner le lecteur à éprouver consciemment sa condition humaine: "Mais on peut aimer que le sens du mot art soit tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux" (p. 9). Ainsi, dans <u>Le Temps du mépris</u>, Kassner songe, comme Malraux lui-même, à devenir le chroniqueur de ses expériences et de ses pensées en prison afin d'éclairer les autres sur leur sort analogue:

> ... qu'était la liberté de l'homme, sinon la conscience et l'organisation de ses fatalités? [...] sur cette terre de cachots et de sacrifices où il y avait eu l'héroïsme, où il y avait eu la sainteté, il y aurait peut-être, simplement, la conscience.
> (p. 144)

Le Temps du mépris est le roman par excellence de la prison puisque presque toutes les péripéties se déroulent dans la cellule. Cependant, le roman introduit une idée nouvelle concernant l'expérience de la découverte de la vie après la détention. En prenant l'avion pour retrouver sa famille bien-aimée en Tchécoslovaquie, Kassner découvre la vie habituelle et si paisible qui continue ailleurs malgré les barreaux: "O paix des soirs sans cachots, des soirs où personne ne meurt près de soi!" Ainsi, le motif du retour à la vie après la prison ou de la résurrection après la mort (on pense à Lazare) [2] est une importante idée qui fait partie de notre sujet. De plus, la description des jours que Kassner passe en prison fait écho à plusieurs thèmes que nous venons d'exposer dans les analyses antérieures. Le réseau de thèmes qui s'imbriquent à la métaphore carcérale touche de près le problème de comment "durer" ou comment résister au cachot. Cette question soulève diverses notions telles le temps, les forces avilissantes, les activités en prison, les moments d'extase ou de méditation, la découverte de la fraternité, et la conscience d'être un homme marqué.

Evidemment, l'espace de prédilection dans le roman est la cellule ronde de Kassner. C'est pourquoi, dans cette étude du texte, nous nous arrêtons à la réalité immédiate de la prison où Kassner est retenu pendant neuf jours. Ce qui nous intéresse ici est la réaction physique et psychologique du héros prisonnier. Nous abordons ensuite le problème de

la résistance aux "forces de la prison." Kassner, afin de vivre et de "durer" en prison, doit lutter contre l'hébétude, la folie, l'angoisse, le suicide... . Au delà de cet internement individuel qui compose largement le roman, nous relevons, en dernier lieu, quelques scènes détachées qui illuminent davantage le concept d'une incarcération universelle.

* * *

Le dirigeant communiste Kassner, qui avait été prisonnier des Russes et même chroniqueur de la guerre civile sibérienne, est d'ores et déjà, au début du roman, enfermé seul dans un cachot circulaire, froid et humide. Les nazis ignorent son identité réelle. Son existence dans le cachot s'ordonnera ainsi: d'abord le bref procès, après l'emmurement provisoire dans une cellule où on le bat, et enfin on le jette dans le cachot rond où il passe neuf jours à se défendre contre l'inactivité et son propre désespoir. Après coup, on le relâchera et, Kassner embarqué dans un avion, sera bousculé par une tempête avant d'effectuer son retour à la terre.

Son emprisonnement se situe donc dans trois espaces clos: le trou où il subit la torture, la prison ronde, et l'avion. Premièrement, il y a la chambre noire où le héros est assommé bêtement. Quand Kassner franchit le seuil de cet abîme, il "se sent[it] forcé dans un terrier, avec toute la pierre de la prison agglomérée autour de son trou" (p. 42). Ensuite, on le pousse dans la prison circulaire où il se croit,

cette fois-ci, protégé par les murs et il bénit ce lieu de refuge qui l'écarte du bourreau:

> Lorsque la porte de la cellule se referma, sa première sensation fut de confort. Cette porte qui l'écrasait le protégeait contre l'abjection et l'absurdité du dehors; et, en même temps, la solitude, l'exiguïté, et la fin de l'évanouissement, le ramenaient à cette intimité trouble [...] . Il ne se sentait que délivré. (p. 44)

Dans ce deuxième espace clos, le détenu est seul dans l'obscurité sans aucune activité ni aucun jalon pour indiquer le temps. Ses uniques contacts avec l'extérieur sont minimes: parfois, les gardiens viennent vérifier s'il est debout (il lui est interdit de se coucher), quelquefois, les cris des camarades qu'on bat dans les cellules voisines ou le cortège aux fers de ceux qui sont traînés à la mort bruissent ou résonnent dans son enceinte. Par hasard, il survient qu'un compagnon se livre et déclare qu'il est le militant Kassner. Alors, les nazis libèrent le héros des ténèbres de la prison: "La porte s'ouvrit et la pleine lumière du couloir le brûla jusqu'au cerveau. Elle ruisselait sur tout son corps, le lavait de l'obscurité qui collait ses paupières" (p. 112).[4] L'avion que Kassner prend pour retourner chez lui sera foudroyé par des bourrasques de grêle et de vent. Cet avion devient la troisième prison successive d'où le détenu doit sortir. Dans cet avion, Kassner cherche à se venger de la cruauté du camp en luttant contre la nature cosmique qui l'engouffre:

> ... Kassner s'appuya pourtant sur la monture de la vitre et la maintint fixée de la main droite: les

> inscriptions dans les cellules, les cris, les coups frappés au mur, le besoin de revanche étaient avec eux dans la carlingue contre l'ouragan. (p. 136)

Quelqu'un qui a engagé sa vie dans la révolution politique et sociale songe souvent à la prison comme une expérience éventuelle. Il a imaginé et il a entendu parler de la passivité totale, l'absence de la vie, le néant absolu de la prison. Néanmoins, pour Kassner, la réalité de l'emprisonnement dans la cellule circulaire le surprend. Comme Kyo dans la cage de bois, il tente de se replier sur lui-même pour dominer la solitude et l'accablement. Il s'évertue, dans la prison, à se défendre contre le temps, l'ennui, la déréliction, la démence...

Ce sera uniquement la volonté de vivre ou plutôt de survivre qui sauvera Kassner du délaissement de la détention solitaire. Par ce moyen primordial de 'vouloir vivre,' le prisonnier tâchera de résister à l'abjection du cachot. Kassner trouvera la force de persévérer, de "durer" en dépit du lieu clos. Armé d'une volonté obstinée de dominer l'avilissement, Kassner parviendra peut-être à surmonter l'angoisse de sa condition prisonnière: "Il fallait attendre. C'était tout. Durer. Vivre en veilleuse, comme les paralysés, comme les agonisants, avec cette volonté opiniâtre et ensevelie" (p. 46).

Il y a, au coeur de cette volonté résolue, deux forces singulièrement importantes qui soutiennent le prisonnier. L'une de ces forces est politique ou sociale, et l'autre est familiale ou personnelle. Kassner souhaite rejoindre ses

compagnons et reprendre la lutte puisque sa vie est dédiée au service des ouvriers et des révolutionnaires. En somme, son idéal est d'aider chaque homme à ne pas vivre "un temps de mépris." Il veut transformer la vie des autres pour qu'elle ne ressemble pas à la sienne en prison:

> ... si nous sommes victorieux, chacun des nôtres trouvera-t-il enfin sa vie. Et chacun de ceux qui savent qu'ils sont seuls, qu'ils rentreront le soir dans une chambre où ils seront encore seuls; et qu'ils y rapporteront le mépris et l'indifférence de tous, et l'inutilité de leur vie ... (p. 107)

En plus des grèves et des réformes, Kassner garde son courage à cause de l'estime et de l'amour qu'il a pour sa famille. Cet autre monde de joie et de tendresse l'inspire. Ainsi il s'accroche à la vie à cause du souvenir de la joue tendre de son enfant. En effet, c'est parce que Kassner sait que tout l'envers de la prison existe qu'il trouve en lui la force pour se défendre contre les effets de l'incarcération.

> Et pourtant, au cachot, vois-tu bien, ils ont grand besoin que quelque chose existe, qui vive à la même profondeur que la douleur [...]. Il pensait confusément que l'homme était parvenu à être l'homme, malgré les cachots, malgré la cruauté, et que seule sans doute la dignité pouvait être opposée à la douleur ... (pp. 180-181)

Kassner découvre très tôt qu'il n'est pas facile de "durer" ou de résister au cachot. Ce qui pèse le plus lourdement sur lui, c'est la durée même, le temps — aléatoire et illimité — qu'il doit passer dans la prison. D'une part, l'écoulement du temps le retient attaché à sa vie passée, d'autre

part, le fil des heures à venir décidera de son destin. Le temps en prison est un véritable intermède ou un moment entre parenthèses avant la nouvelle vie ou la mort.

> Le temps des prisonniers, cette araignée noire, oscillait dans leurs cachots, aussi atroce et fascinant que le temps de leurs camarades les condamnés à mort. [...] dans un perpétuel "à jamais" que l'absolue dépendance et la porte fermée rendaient plus pénétrant que le froid, l'obscurité et l'écrasement même de la pierre. (p. 61)

L'emprise des forces ignominieuses du cachot fait fléchir de temps en temps la résolution du prisonnier. Kassner doit incessamment être à l'affût de l'hébétude, de ses obsessions, nommément la folie, le suicide et l'évasion. Il s'interroge souvent sur sa lucidité et s'alarme de la puissance de la démence. Quelquefois lors d'une vision hallucinatoire, il entrevoit un vautour dans sa cellule en train de le déchiqueter et il se rend compte qu'il a peut-être sombré dans la folie:

> Et sous la douleur la folie attendait, embusquée comme elle dans ses membres depuis qu'il avait cessé d'avancer. Il avait été obsédé par le cauchemar d'un vautour enfermé avec lui dans une cage, et qui lui arrachait des morceaux de chair à chaque coup de son bec en pioche, sans cesser de regarder ses yeux qu'il convoitait. (p. 53)

Kassner s'inquiète aussi de son frêle corps qui pourrait être détruit par l'ennemi très facilement. La pensée du suicide — par son ongle ou par la corde (en effet, on lui donne une corde) l'occupe à plusieurs reprises comme un moyen de résoudre la situation. Par l'acte du suicide, Kassner déterminerait à lui seul le destin ultime de son corps vulnérable

ou de sa "cage d'os" (p. 83).

> Son courage avait pris la forme de la mort. Et il regardait, fasciné, cette chair presque invisible qui était la sienne et où devait lentement pousser l'ongle qui lui permettrait de se tuer. [...] Sa main qui devenait fatalité pendait à côté de lui ... (pp. 84-85)

Une autre force d'effondrement se voit dans l'obsession de fuir. Kassner élabore des scénarios d'aventures extraordinaires et il arrive même que ces plans d'évasion deviennent justement un mode de fuite hors des murs qui l'enserrent: "L'esprit de Kassner tournait dans l'évasion comme son corps dans la cellule" (p. 70).

Une véritable lutte s'engage entre Kassner et ces forces destructives qui le harcellent dans la prison. On remarque que son espoir de résister au cachot est miné et qu'il risque d'être emporté par le découragement. La "durée" de Kassner se caractérise donc par un mouvement oscillatoire entre l'envolée dans une hantise puis l'essor de la volonté ou la fluctuation entre l'effondrement et la reviviscence. Ce rythme se constate, par exemple, avec l'obsession du vautour qui est effacée par le souvenir de la musique: "le vautour approchait, gonflé depuis des heures de tout le sang noir de l'obscurité, mais la musique était la plus forte" (p. 53).

Le plus significatif dans l'isolement et la désolation du bagne est la nécessité de garder son esprit éveillé afin de ne pas succomber aux oppressions infâmes. Alors, l'intellect de Kassner vise délibérément à demeurer actif,

à chasser ses obsessions exacerbées par un effort tendu et continu:

> Tout le problème de la captivité était de cesser d'être passif. Peut-être Kassner parviendrait-il à vaincre l'hébétude, et la folie, et l'obsession de l'évasion [...] Il y avait encore autant de force en lui que de menace autour de lui. (p. 68)

Quelles activités éloignent de Kassner les hantises et l'idée du suicide? En un mot, il s'entretient dans une communication avec lui-même ou avec un autre. D'une façon générale, ses occupations en prison se concentrent autour de trois types d'activités: l'évocation des images de son passé par la musique, le déchiffrement des coups entendus sur le mur, et l'improvisation de discours. En ce qui concerne cette obligation d'être actif, Kassner se souvient d'un prisonnier comme lui qui a su combler l'inertie de l'incarcération. A l'instar de ce modèle, il planifie une succession d'activités afin de surmonter la déchéance: "Bakounine prisonnier rédigeait chaque jour en imagination un journal entier: éditorial, informations, conte, feuilleton, échos..."(p. 68).

Premièrement, Kassner échappe de son angoisse carcérale en se remémorant des pièces musicales. Avec la musique, l'esprit de Kassner s'élève au-dessus de la misère carcérale. La musique l'entraîne à évoquer et à orchestrer des images de son passé: "[d]ans le cachot, j'ai essayé de me servir de la musique, pour ... me défendre. Des heures. Ça donnait des images, des images, ... " (p. 181).

> Une chasse vertigineuse lançait son esprit vers les images qui maintenaient sa vie. Il fallait organiser cette chasse, la transformer en volonté. [...] Les images suscitées par la musique, [...] il fallait les faire entrer dans la durée. (p. 68)

Cet état d'exaltation suscité par la musique de Bach et de Beethoven lui inspire des images du temps révolu et l'écarte du temps présent. De sorte qu'au paroxysme de son évasion, il éprouve de vifs sentiments de joie et de tendresse: "Sa mémoire en était pleine. La musique avec lenteur, repoussait la folie de sa poitrine, de ses bras, de ses doigts, du cachot [...] les sons imaginaires retrouvaient les émotions de l'amour et de l'enfance... " (pp. 51 - 52).

Réciproquement, Kassner, enseveli dans la noirceur de son cachot, entend, par intervalle, le son de coups vibrants et assourdissant rompant le silence.[5] Kassner est attentif à ce bruit qui le délivre de sa solitude, qui le lie à un autre prisonnier et par extension au monde extérieur. Ainsi le travail acharné d'interpréter le code dissipe pour un temps l'hébétude et la monotonie de la prison: "...l'essentiel était que la communication fût établie: il délivrait autant du néant son compagnon, et s'en délivrait autant lui-même, en écoutant qu'en frappant " (p. 92). Effectivement, ce déchiffrement des coups libère Kassner de l'idée du suicide et fait naître en lui un renouveau d'espoir et de fraternité.

Un autre moyen efficace que Kassner emploie pour "durer" en prison est de peupler son cachot d'un auditoire imaginaire et d'inventer des discours passionnés. L'esprit de Kassner

s'occupe donc à improviser de belles conférences adressées aux ouvriers et aux révolutionnaires. En effet, quand la porte de sa cellule s'ouvre pour le libérer, Kassner est en train de prononcer une éloquente oraison qui commémore la mort de son père au fond d'une mine écroulée. Les dernières paroles énoncées sont très révélatrices: "Nous sommes ensemble dans la mine fermée" (p. 112).

Toutes les activités telles la musique fredonnée, les coups entendus, les discours professés, élèvent Kassner vers l'autre et lui fait connaître la fraternité. A titre d'illustration, voyons comment la musique l'invite à se joindre à la communauté de prisonniers: "...la musique prend entre ses mains la tête de l'homme pour la lever avec lenteur vers la fraternité virile" (p. 57).[6] Cette grande découverte de la fraternité en prison atteint son point culminant au moment où Kassner décode le mot si souvent frappé: "dans les ténèbres, ils frappaient ensemble ce mot: camarade, sûrs maintenant qu'ils se comprenaient, [...] Prends courage [...] On Peut" (pp. 100-101). Le mur entre les deux prisonniers retentira d'un coup très différent quand le corps de l'autre est lancé contre la paroi: "le son mou de la chair ou le son clair de la tête et venait résonner dans les ténèbres" (p. 102). Lorsque Kassner entend ce bruit, son coeur qui débordait de fraternité le moment précédent, perd tout espoir. Il se retrouve une fois de plus, tout seul, sans lien d'amitié.

> Kassner vidé de fraternité comme il l'avait été de rêves et d'espoir demeurait suspendu au silence qui recouvrait les centaines de volontés tendues dans la termitière noire. (p. 103)

Néanmoins, la vie, qui est véritablement un mouvement perpétuel entre l'effondrement et la reviviscence, lui fera découvrir d'autres moments de fraternité. Un de ces moments se dévoilera dans l'épisode de l'avion qui affronte une tempête. Devant ce même grand péril, une communion ou une amitié virile s'établit entre Kassner et le pilote. Tous les deux s'unissent étroitement pour combattre l'indifférence cosmique: "l'action commune liait les deux hommes à la façon d'une vieille et dure amitié ..." (p. 131).

* * *

Si l'on considère les activités de Kassner en prison, nous remarquons deux scènes qui suggèrent avec plus d'ampleur et d'universalité l'incarcération humaine. Une autre scène, celle-ci se rapportant au dangereux vol d'avion pendant un cataclysme, expose également la dimension pascalienne de l'image de la prison. A un moment d'extase occasionné par la musique, Kassner s'imagine dans la cour de la prison contemplant les étoiles. Pendant ce répit ou cet instant de méditation, il identifie l'écoulement de sa vie au trajet éternel des astres:

> tout ce qui avait été sa vie glissait avec l'invincible mouvement des mondes dans un recueillement d'éternité [...] il confondait peu à peu son corps épars avec l'intarissable fatalité des astres, fasciné par l'armée de la nuit en dérive vers l'éternité à travers le silence. (p. 56)

Ce moment d'exaltation ou de communion avec la nuit lui expose la ressemblance qu'il y a entre sa captivité dans l'univers et celle des astres dans l'immensité. Et puisque Kassner, dans le cachot, ressent intensément sa condition, il compare spécifiquement son destin tragique à celui des astres fixés à jamais dans la voûte céleste:

> la ferveur de la vie et de la mort tout à l'heure unies dans l'accord musical chavira dans la servitude illimitée du monde: les étoiles toujours passeraient aux mêmes lieux de ce ciel constellé de fatalité, et à jamais ces astres prisonniers tourneraient dans l'immensité prisonnière, comme les détenus dans cette cour, comme lui dans son cachot. (pp. 59-60;je souligne)

Dans son dernier discours, Kassner explique son argument en décrivant brièvement une situation close ou tragique. Il raconte la mort de son père et des autres mineurs victimes d'une déflagration qui a fait sauter une mine. Ce désastre est une image ou un tableau mémorable de la condition prisonnière de l'homme: d'un côté, il y a la mort de deux cents personnes enfermées vivantes dans une mine; de l'autre côté, il y a le regard des amis pathétiquement faibles et inutiles devant le supplice.

> Un jour, explosion: il était en bas avec deux cents mineurs [...] Le feu avançait. Un troisième sauveteur fut tué. Ça dura quarante heures. Puis les inspecteurs et nos délégués déclarèrent que l'oxyde de carbonne avait complètement envahi les galeries, et on mura la mine devant nous, patiemment...
> (pp. 109-110)

Cette image peut aisément se joindre ou se comparer aux scènes de condamnés à mort ou aux scènes d'exécution plus élaborées dans les romans de Malraux.

Après sa libération inespérée de la prison, Kassner s'enfuit par avion. Une fois dans cet avion, il pense à la perpétuité des prisons et à leur part infecte dans les merveilles de la création. Il perçoit l'éclat de la nature mais en même temps il n'oublie pas l'horreur qu'elle cache. De sa perspective élevée, Kassner admet qu'il est difficile de croire à l'existence des cachots et des tortures terrestres. Néanmoins, il sait que les prisons et les massacres furent inventés et institués par l'homme dès la genèse:

> ... les hameaux et les plantes semblaient peu à peu unir au delà du monde des prisons leurs destins apaisés. Et pourtant, dans cet horizon même, il y avait sans doute un camp de concentration; [...] des hommes y torturaient d'autres hommes jusqu'à une agonie sans espoir. [...] ce paysage de prophète, chassait toute pensée sauf celles de la souffrance et de la cruauté, comme si elles seules eussent tiré derrière elles les mêmes millénaires que les bois et les plaines. (p. 131)

Outre sa pensée sur la présence et le perfectionnement des camps et des supplices, [7] Kassner se voit sous la contrainte d'une autre épreuve périlleuse. Pendant la traversée, une terrible tempête de grêle se déchaîne et fouette l'avion. Kassner éprouve, à nouveau, l'épouvante ou la menace propre au cachot. Pris dans cette tempête foudroyante, il reconnaît sa dépendance, même sa fragilité et son insignifiance, par rapport au cyclone: "Kassner venait de retrouver d'un coup sa dimension minuscule devant l'immense nuage noir en arrêt" (p. 133). Le brouillard entoure et suspend l'avion entre le ciel et la terre. Confiné dans l'avion et surtout

dans un nuage épais de grêle, Kassner réfléchit à la ressemblance de sa situation actuelle à celle dans la cellule. Ainsi, il compare cet emprisonnement dans les cieux au sort des hommes dans les cachots.

> ... la sombre étoupe du nuage venait de se glisser sous eux, et les jetait au domaine du ciel, fermé, barré lui aussi par la même masse plombée. Il sembla soudain à Kassner qu'ils venaient d'échapper à la gravitation, qu'ils étaient suspendus avec leur fraternité quelque part dans les mondes, accrochés au nuage dans un combat primitif, tandis que la terre et ses cachots continuaient sous eux leur course qu'ils ne croiseraient plus jamais. (p. 134)

* * *

Ayant survécu au camp nazi et au vol pendant la tempête farouche, Kassner arrive finalement dans son village mais maintenant tout semble transfiguré. Il est ébloui de revoir les choses les plus simples et se sent comblé d'avoir été délivré du cachot. Son exaltation de retrouver la vie se traduit par un éloge lyrique de tout ce qui est dans les environs: il s'étonne de voir les choses quotidiennes — une chemise sur la corde ...:

> Marcher sur ce trottoir irréel, dans cette ville dont aucune rue ne conduisait à un cachot allemand!... (p. 147).
> C'était lui qui venait de l'enfer, et tout cela était simplement la vie ... (p. 147)
>
> [les gens] avaient continué à vivre, tandis qu'il était descendu au royaume aveugle. (p. 150)
>
> ... il y avait des chemises, et du linge, et des fers chauds, en cet étrange lieu qui s'appelle la terre ... (p. 148)

Dans les Antimémoires, Malraux cerne et approfondit cette idée d'une transfiguration glorieuse et d'une redécouverte de la terre après une véritable descente dans l'abîme. De même, dans son dernier roman Les Noyers de l'Altenburg, Malraux répétera ce motif d'une remontée à la vie après une descente.

> Quelles épiphanies rejoignent l'épiphanie de l'impensable? Celles de la vie: précisément lorsque l'avion échappé au cyclone m'avait livré à la petite ville terrestre, avec ses blanchis-series, son chat dans une vitrine et l'énorme enseigne de gantier comme une Main du destin ... Celle du premier matin après la fosse à chars, la paysanne réconciliée avec le cosmos comme une pierre. ... Les granges, les feux éteints, les puits, les ronces, les épingles à linge tellement accordées à la terre dans la miraculeuse révélation du jour ... [8]

Puisqu'il a fallu que Kassner subisse et résiste à l'anéantissement des prisons, il en sortira un homme différent. L'empreinte de l'expérience du bagne s'attache fermement au plus profond de son être. Assurément, il ne peut se libérer de la "nuit de son destin" [9] sans une conscience aiguë de sa condamnation. Désormais, cette conscience le transforme: un prisonnier est toujours différent des autres, un homme marqué. "Même victorieux, il retrouverait en sortant un monde à jamais amputé, il porterait comme une cicatrice cette mort solitaire" (p. 48). A cause de cette conscience de ses fatalités, Kassner se décide de rédiger une chronique sur sa "durée" en prison. [10] De cette façon, il pourra éclairer et aider les autres à prendre pleinement conscience du caractère tragique de la vie terrestre. Souvenons-nous que l'ambition de l'écrivain

Kassner est analogue à celle de Malraux lui-même dans la préface - "... tenter de donner conscience à des hommes de la grandeur qu'ils ignorent en eux." (p. 9)

CHAPITRE V

L'ESPOIR

> " — En prison, dit Puig, je n'imaginais pas qu'il y aurait tant de fraternité."
>
> L'Espoir, p. 38

Notre analyse du roman Le Temps du mépris insista sur un point fondamental — l'importance pour le prisonnier d'être vivement conscient du tragique de la condition humaine. Dans L'Espoir, roman foisonnant de scènes — le long cortège des pauvres en fuite; l'attente infinie dans des bibliothèques, des couvents, ou des cafés; les batailles fougueuses dans les rues ou les cimetières ou les musées; les bombardements d'avion la nuit; les exécutions de révolutionnaires à l'aube — l'idéal sera absolument le même. Un des héros, Garcia, proclamera à un officier que tout homme doit s'efforcer de vivre l'événement historique en Espagne avec une conscience exacerbée de sa situation et de son destin:

> — Dites donc, commandant, qu'est-ce qu'un homme peut faire de mieux de sa vie, selon vous?
> ...
> — Transformer en conscience une expérience aussi large que possible, mon bon ami. [1]

Après cette proclamation, Garcia contemplera la ville de Madrid en flammes et il songera au prisonnier Hernandez qui a dû, avant sa mort, circuler dans le jardin de la prison avec ses camarades: "Les prisonniers tournaient dans la cour, chacun avec son destin empoisonné " (p. 253). Garcia reconnaîtra comment le destin de chaque combattant se ressemble, comment tous sont enfermés irrémédiablement dans un "cercle infernal":

> Garcia pensait à Hernandez. Et, en face de l'immense incendie de Madrid, il ressentait avec angoisse, comme s'il eût regardé des fous, à quel point les drames des hommes sont semblables, tournent dans un petit cercle infernal. (p. 396)

De toute évidence, la ressemblance du destin de chaque combattant est frappante. Nous venons de voir, dans tous les romans de Malraux jusqu'ici, des <u>Conquérants</u> à <u>L'Espoir</u>, comment le sort de chaque héros dans une prison est remarquablement similaire: à savoir, la marche d'exécution de Perken, de Katow, et ici celle de Moreno et d'Hernandez, et la marche circulaire dans le cachot de Grabot, de Kassner et ici encore celle d'Hernandez. Or, je crois qu'on peut déjà distinguer les traits communs de l'organisation de la structure et de l'intrigue des scènes d'emprisonnement.

Le roman <u>L'Espoir</u> diffère des autres romans de Malraux par son emploi de nombreux héros, par son ton de reportage et par ses multiples et diverses scènes juxtaposées. A cause de la surabondance d'épisodes dans ce roman hautement mouvementé, l'impression qui s'en dégage est une d'éparpillement, de

découpage de scènes hétéroclites et de manque d'unité. De là, la tâche d'expliquer, soit les techniques narratives, [2] soit le retour des personnages, soit la récurrence des idées ou la réitération d'un réseau d'images, est très ardue. Cependant, par rapport à notre sujet, on perçoit qu'il y a quelques scènes précises qui se réfèrent en particulier, à deux héros prisonniers. Dans une de ces scènes majeures, il y a la confession de Moreno à Hernandez, et dans l'autre scène, il y a l'exécution d'Hernandez. Nous décelons aussi trois courts dialogues qui renvoient directement et qui s'imbriquent aux deux scènes majeures. Donc, nous nous pencherons sur des scènes qui s'enchaînent et qui se complètent entre elles: 1) la conversation de Garcia avec Hernandez, 2) la confession de Moreno à Hernandez, 3) l'exécution d'Hernandez, 4) l'entretien de Moreno avec un jeune combattant, 5) la réminiscence de Garcia concernant Hernandez. [3] Ainsi, malgré la disparité apparente du roman, ce noeud de personnages — Moreno, Hernandez, et le témoin Garcia — crée une unité foncière et facilite notre examen. Si un lecteur relisait seulement ces cinq scènes, il découvrirait une anecdote qui existe indépendamment du roman entier. Autrement dit, en tirant sur un fil du tissu de l'intrigue, on dégage un récit en miniature de la prison au centre de la plus ample trame de la guerre d'Espagne. [4]

Dans l'étude de <u>L'Espoir</u>, notre première tentative sera de signaler et de scruter les points saillants qui

ressortent de la confession de Moreno à Hernandez. Au fait, on constatera que la plupart des idées relevées ci-dessous s'inscrivent dans la même pensée que les romans antérieurs. Notons cependant qu'il y a, chez Malraux, une progression ou une évolution à l'égard des idées reliées au cachot. Donc, notre but sera de nous arrêter principalement à la scène brutale et aux dernières réflexions d'Hernandez juste avant sa mort devant le peloton d'exécution. Nous regarderons, d'une vue générale, l'espace clos et l'espace ouvert de ce roman, et de plus près, quelques scènes lyriques qui peignent une action millénaire.

* * *

De tous les camarades engagés dans la révolution, le plus grand nombre d'entre eux ont été, à un temps ou autre, faits prisonniers, par exemple, Puig, le Négus, Lopez, Marcelino... .[5] Ce sort tragique qui menace tous les révolutionnaires se traduit poétiquement en la personne de l'aveugle Jaime: "Il était leur camarade, mais aussi la plus menaçante image de leur destin" (p. 300). Néanmoins, seuls les deux prisonniers Moreno et Hernandez (amis depuis quinze ans) cherchent à comprendre et à approfondir leur sentiment et leur réaction vis-à-vis l'expérience de l'incarcération.

Le lieutenant Moreno avait, avant l'ouverture du roman, subi plusieurs emprisonnements à Palma ou ailleurs. Lorsque nous voyons Moreno en scène, les fascistes viennent de le jeter

dans une cellule de couvent, "lieu tout désigné, évidemment (p. 230), et de le condamner à mort. Il réussit tout juste à fuir "délivré par un heureux hasard lors d'un transfert de prison à prison" (p. 228) et revient à Madrid. La confession de Moreno à Hernandez a lieu seulement trois jours après cette délivrance fortuite de la mort. En effet, l'importante confession se déroule le soir même de l'incendie fulgurant de la forteresse de l'Alcazar. De la fenêtre ouverte de leur appartement, Moreno et Hernandez regardent la nuit de la destruction de Tolède et le long exode des infortunés. Moreno confie à Hernandez son désespoir et sa récente prise de conscience de la déréliction et du néant de la vie. Puisqu'il est complètement atterré après cette condamnation, il avoue qu'il songe à s'évader de la guerre d'Espagne et à retourner dans son pays.

On se souvient des dialogues au sujet de la prison, notamment celui, sur le bateau, entre Klein et le narrateur dans Les Conquérants, ou encore celui, sur le navire, entre Perken et Claude avant leur aventure sur la voie royale. De même, il y a dans L'Espoir, et cette fois-ci pendant le siège de la forteresse fumante, un très puissant dialogue entre Moreno et Hernandez. La confession de Moreno sur son séjour au cachot et sa condamnation à mort pousse Hernandez au désespoir total. Ainsi, Hernandez lui pose les questions suivantes et ajoutons que Moreno lui-même soulève un problème capital:

(Hernandez):

— Pendant ton emprisonnement, qu'est-ce qui t'a demandé le plus de force? (p. 229)

— Tu pars demain soir pour le front? ... (p. 230)

— En quoi, pour un athée comme toi, l'instant de la mort est-il plus valable, plus important si tu veux, quant au jugement qu'il fait porter sur la vie, que tout autre instant? (p. 232)

— On ne sort pas d'une épreuve comme celle que tu viens de subir sans en garder quelque chose;... (p. 233)

(Moreno):

Dis donc, mon vieux, qu'est-ce que ça voulait dire, là-dedans, l'héroïsme? (p. 231)

Les pensées que Moreno révèle à Hernandez se répartissent selon quelques idées nettement développées. Premièrement, Moreno découvre le néant de la vie et emploie la métaphore du jeu de sous pour représenter cette nullité de l'existence. Deuxièmement, celui-ci éprouve la futilité de l'héroïsme quand on est seul devant une condamnation mais la gloire de l'héroïsme quand on meurt avec les autres. De plus, il reconnaît comment la vie se trouve transformée lorsque la mort devient une sentence irrévocable.

L'expérience du bagne et ensuite la peine de mort a eu un effet décisif et permanent sur Moreno: elles changèrent sa Weltanschauung ou sa vision de la vie. Tout d'abord, pendant l'incarcération, Moreno a appris, comme Klein, Kyo et Kassner, à quel point il est difficile pour un prisonnier de résister aux forces déprimantes et de les surmonter

du cachot. A la question d'Hernandez "qu'est-ce qui t'a demandé le plus de force?", celui-ci réplique "apprendre à m'aveulir ... "(p. 229). Mais plus signifiante encore que cet avilissement de la prison a été, au dire de Moreno, la condamnation à mort qui l'a marqué profondément. Cette condamnation lui a enseigné la mesure de la vanité de l'homme et de l'insignifiance et du ridicule de la vie:

> — Mon emprisonnement, mon vieux, a eu moins d'importance que ma condamnation à mort. Ce qui a changé ... Je croyais penser quelque chose des hommes [...] Je ne pense pas le contraire, non: je ne pense plus rien. (p. 229)

Comment illustrer à un autre homme la révélation du néant implacable de toute vie devant la mort? Comment parler des idées qui assaillent l'esprit d'un prisonnier lorsqu'il attend l'heure de sa mort? Quand Moreno est incarcéré dans le couvent et attend la fusillade avec les autres suppliciés, il ne voit pas son entourage mais il entend le bruit faible de sous jetés par terre. Il est très surprenant de constater que les condamnés passent leur temps avant la mort, leur temps en sursis, à jouer avec des sous. [6]

> Alors presque tous les types jouaient à pile ou face. Irons-nous demain dans le patio, par exemple; ou bien le peloton d'exécution. Ils ne jouaient pas en un coup, ils jouaient en dix, en vingt. [...] Mon vieux, je sentais l'étendue de la prison à l'éloignement du son des sous. (pp. 230-231)

Moreno explique comment ce jeu de pile et de face, ce jeu de "jet[er] des sous à la mort" (p. 231) est un excellent

symbole pour dénoter le néant de la vie et par conséquent le néant de la mort. Et avec l'aide de la métaphore du jeu des sous, il indique à Hernandez que toutes expressions de sensibilité si recherchées dans la vie ne veulent rien dire en prison: "Et je t'embrasse, et je t'admire, et je suis historique, et je pense! Tout ça dans un cachot: des sous qu'on jette ..." (p. 232). La métaphore des sous démontre aptement que la seule vérité que l'homme puisse connaître — c'est cette vérité qu'il n'y a absolument rien — une vérité qui aboutit au son vide des sous retentissant dans un espace vide: "Chaque homme est menacé de sa vérité, souviens-toi. Sa vérité, hein, ça n'est pas même la mort, pas même la souffrance, c'est un sou, mon vieux, c'est un sou..." (p. 232).

Une autre révélation perspicace apprise en prison concerne la différence radicale que Moreno observe entre l'homme qui marche à l'exécution avec des camarades et l'homme qui meurt seul. L'héroïsme se manifeste seulement quand le condamné affronte la torture et la mort avec dignité en compagnie de frères et d'une assemblée douloureusement prise à témoin. La mort solitaire ne peut faire partie d'aucun héroïsme, d'aucune fraternité. En somme, Moreno conclut qu'il n'y a pas d'héroïsme si un homme meurt sans la présence des autres:

> Dis donc, mon vieux, qu'est-ce que ça voulait dire, là-dedans, l'héroïsme?

> ... il n'y a pas de héros sans auditoire. Dès qu'on est vraiment seul, on comprend ça. On dit qu'être aveugle est un univers; être seul c'en est un aussi, tu peux me croire, on s'aperçoit que ce qu'on pense de soi est une idée de l'autre monde. Du monde qu'on a quitté [...] Tu te souviens de la confession de Bakounine? C'est ça. Les deux mondes ne communiquent pas. Il y a le monde où les hommes meurent ensemble, en chantant, en serrant les dents, ou comme ils voudront, — et puis, derrière, mon vieux, il y a ce couvent avec ...
> (pp. 231-232)

Cette idée de l'héroïsme s'applique parfaitement aux héros précédents: il y eut la marche héroïque de Perken vers le centre des Moïs, mais au contraire, sa mort peu héroïque dans la chambre; il y eut la mort héroïque de Katow, mais la mort indigne du compagnon de Kassner assommé comme un chien dans l'autre cellule.

Le dernier propos échangé par Moreno se rapporte à la signification de la mort. Il croit que la mort transforme péremptoirement la vie humaine. Pour éclairer sa conviction, il dessine, sur un bout de papier, une configuration symbolique de deux lignes parallèles et ascendantes "une ligne brisée, tracée au crayon en montant et en descendant — un A sans barre —"(p. 255) et explique à Hernandez qu'un trait représente l'infortune et l'autre sa consolation. Selon Moreno, toute action peut être "compensée" sauf la mort: "la... tragédie de la mort est en ceci qu'elle transforme la vie en destin, qu'à partir d'elle rien ne peut plus être compensé. ... —là est l'extrême gravité de l'instant de la mort" (p. 256). Or, la mort, qui n'a pas de revers, change entièrement le sens de la vie. C'est pourquoi Moreno

déplore l'inhumanité et la déraison d'un bourreau qui tortorerait sa victime avant de la tuer:

> Même la torture est peu de chose à côté de la certitude de la mort. La chose capitale de la mort, c'est qu'elle rend irrémédiable ce qui l'a précédée, irrémédiable à jamais; la torture, le viol, suivis de la mort, ça c'est vraiment terrible .... (p. 255)

Après la discussion probante avec Hernandez, Moreno, à cause de sa désillusion et de ses révélations, ("on apprend en prison bien des choses que l'homme n'est peut-être pas fait pour apprendre...") envisage de retourner chez lui et abandonner la révolution. (p. 233) Cependant, il se résoudra, bon gré mal gré, à demeurer dans les rangs des combattants en Espagne. En s'engageant à nouveau, Moreno reconnaît qu'il accepte indubitablement le sort d'un prisonnier. De la même manière que Tchen entra dans le monde du terrorisme comme dans une prison, Moreno se voit enfermé à jamais dans la guerre.

> ... tout tourne au destin. Et tu es sûr que tu ne t'en tireras plus. Pas seulement du coup où tu es à ce moment-là: de la guerre. Tu es comme celui qui a pris un poison qui agira dans quelques heures, comme un type qui a prononcé des voeux. Ta vie est derrière toi. (p. 371)

Pendant cet autre entretien avec un jeune officier, Moreno se rappelle clairement son dialogue avec le capitaine Hernandez et retouche les idées qu'il lui adressa jadis:[7]

> Tes discours, malheureux, je les ai tenus aussi. A Hernandez, pauvre vieux! Il regarda soudain son compagnon avec crainte: Hernandez, aujourd'hui, c'était lui Moreno; et Hernandez était mort. [...]

> J'ai failli filer en France; puis, j'ai hésité; puis j'ai été repris par les camaraderies, par la vie. ... (p. 370)

Et pour terminer, on remarque, dans cette conversation, que Moreno répète malgré lui le motif obsédant de l'image des jeux de sous:

> En prison, j'ai vu tout ce qu'on peut voir, entendu les types jouer leur vie à pile ou face [...] J'ai vu des types jouer à la pelote basque sur le mur où étaient encore les morceaux de cervelle et les cheveux des prisonniers. J'ai entendu plus de cinquante types condamnés à mort jouer à pile ou face dans leurs cellules. (p. 370)

* * *

La confession de Moreno sur le néant et l'image des sous, sur l'héroïsme et sur la mort produira un effet puissant sur Hernandez et engendrera de graves conséquences. Et le dessin que Moreno esquissa pour expliquer la mort deviendra, à l'interrogatoire d'Hernandez, la seule preuve matérielle contre lui. Afin de démontrer l'importance centrale de cette conversation, les idées de Moreno resurgiront à l'esprit d'Hernandez à sa mort.

L'exécution du capitaine Hernandez s'accomplit dans l'ordre et en étapes précises; d'abord le procès, puis l'attente dans le cachot, finalement la marche dans les rues de Tolède à l'aube. L'espace où ces événements se déroulent met en évidence l'opposition extrême qui existe entre le condamné et les autres détenus. La prison elle-même est bâtie de façon à démontrer cette séparation: "Ceux qui n'avaient pas encore été 'jugés' étaient dans le patio; les condamnés

à mort, dans les cachots " (p. 254). Avant son procès, Hernandez cherchait à entrevoir les ombres des condamnés à travers les grilles des cachots. Quand il se voit verrouillé dans une cellule, Hernandez s'obstine à imaginer la mort des autres et reste attentif à l'éclatement des coups d'armes à feu. Au vrai, il est tourmenté par la pensée de la mort — mais il ne peut pas concevoir l'idée de sa propre mort:

> La vie de la prison, c'était autre chose. Parfois, on emmenait d'un coup vingt ou trente prisonniers; on entendait ensuite un feu de salve, et les coups de grâce, plus faibles, en retard. [...] Mais l'ennui l'obligeait à penser, et les condamnés ne pensent qu'à la mort. (p. 254)

C'est seulement au bord de la fosse qu'Hernandez saisit le fait qu'il ne sera pas un simple spectateur et que son destin est "empoisonné" comme celui des autres: "Voici donc ce qui l'a si souvent obsédé, l'instant où un homme sait qu'il va mourir sans pouvoir se défendre" (p. 260).

Le défilé des condamnés dans les rues, même s'il ressemble à la longue procession des pauvres ou au cortège solennel des blessés de la descente de la montagne, est infiniment plus étrange et plus tragique. La marche des prisonniers vers le lieu d'exécution établit le contraste qui existe entre la mort et la vie: entre "le troupeau" qu'on doit abattre et la foule stationnée nonchalamment dans les rues qui regarde avec stupeur.

Hernandez a la bonne fortune au cours de cette marche

vers la fusillade, de recevoir d'un compagnon une lame pour couper ses cordes et fuir comme l'avait fait Moreno auparavant. Cependant, il accepte la condamnation à mort parce qu'il est totalement découragé et désillusionné par le comportement des combattants dans la révolution. Du point de vue d'Hernandez, la guerre est principalement une question personnelle d'honnêteté et de dignité, une question d'idéalisme et "d'Apocalypse personnelle." (p. 213) Cette croyance dans l'amélioration individuelle et non dans la réussite de la révolution collective avait été longuement débattu entre Hernandez et Garcia. Quoique Garcia admette le bien-fondé de l'argument, il croit que le problème de la morale n'intervient pas. C'est pourquoi il avertit Hernandez de distinguer entre l'action et l'éthique:

> — Hernandez, pensez à ce qui devrait être, au lieu de penser à ce qu'on peut faire, même si ce qu'on peut faire est moche, c'est un poison. Sans remède, comme dit Goya. [...] Le perfectionnement moral, la noblesse sont des problèmes individuels, où la révolution est loin d'être engagée directement. (p. 219)

Sans ce conflit de principe, Hernandez aurait essayé d'échapper à une mort imminente. Mais, somme toute, il préfère mourir avec ses compagnons plutôt que de continuer la révolution.

> Hernandez attendait d'être exécuté. Il en avait assez. Par-dessus la tête. Les hommes avec qui il eût voulu vivre n'étaient bons qu'à mourir, et, avec les autres, il n'avait plus envie de vivre. (pp. 253-254) [8]

Observons maintenant la scène d'exécution elle-même: c'est

un tableau sobre et sinistre où il n'y a que les prisonniers et leur destin. Toute l'action de cette scène est perçue du "champ de vision" d'Hernandez (p. 253), un des prisonniers forcé d'attendre sa mort et de regarder celle des autres. Au centre, il voit le grand trou qui ensevelira les morts. D'un côté, il aperçoit les bourreaux —les dix soldats qui fusilleront, et de l'autre côté, les victimes —les cinquante prisonniers qui seront visés. Debout devant le peloton d'exécution, le condamné Hernandez, dans une aurore éblouissante, entend les bruits du réveil de la ville et contemple pour la dernière fois ses camarades tués. Toutefois, on ne tire pas sur les prisonniers d'un seul coup — on préfère les fusiller lentement trois par trois. Alors Hernandez et les autres suppliciés attendent de la même manière que Kyo et Katow guettèrent la mort dans la salle. Trois par trois, les condamnés se surveillent cloués d'épouvante. Tour à tour, les prisonniers s'avancent, reçoivent le coup de feu, et tombent dans la fosse.

> Trois fascistes viennent prendre trois prisonniers. Ils les mènent devant la fosse, reculent. (p. 260)
>
> Trois autres sont fournis. Il n'est pas possible qu'on fasse sauter les uns après les autres ces cinquante hommes dans cette fosse. Il faut que quelque chose arrive. (p. 261)
>
> Trois autres sont debout au même endroit, qui vont bientôt sauter. (p. 261)
>
> Les trois suivants vont se placer seuls devant la fosse. (p. 264)
>
> Trois autres, dont Hernandez, montent, dans l'odeur d'acier chaud et de terre remuée. (p. 264)

En plus de voir cette scène tragique du "champ de vision" de l'un des condamnés à mort, Malraux nous livre les réflexions ou l'enchaînement des bribes de pensées qui troublent l'esprit d'Hernandez lorsque celui-ci attend son tour pour tomber dans la fosse. Quelles sont les dernières idées qui harcellent l'esprit tourmenté d'un condamné? A quoi pense un homme au moment de sa mort? La présentation du jaillissement d'idées qui pénètrent le champ de la conscience du condamné est très révélatrice. Cette suite de pensées disparates constitue un type de monologue intérieur.[9] De ce soliloque lyrique, on dégage les anxiétés et les hantises d'Hernandez: il s'inquiète de son compagnon qui a filé pendant la marche, il se reproche d'avoir induit d'autres camarades à la mort, il espère que quelques suppliciés sortiront indemnes du massacre, il appréhende le ridicule du spectacle, il note l'allure bizarre d'un condamné ... :

> L'un de ceux qui mènent les prisonniers devant le peloton d'exécution est penché sur la fosse, revolver en avant. Il pêche. Le ciel frémit de lumière. Hernandez <u>pense</u> à la propreté des linceuls...
> (p. 261)
>
> Deux d'entre eux se tiennent mal: trop en avant et pas de face. ... on ne sait jamais quelle attitude avoir au départ du train ... <u>pense</u> Hernandez hystériquement. (p. 262)
>
> Aura-t-on bientôt fini de disposer ces prisonniers comme pour une photo de mariage, devant les canons de fusils horizontaux? (p. 262)
>
> Si celui-ci [le receveur du tram] s'en tirait ... <u>pense</u> Hernandez. (p. 264 je souligne)

Par contre, l'idée dominante qui ressort de cette méditation intérieure concerne tout spécifiquement la dignité que manifeste le condamné devant le tortionnaire et devant la mort:

> Qu'est-ce que ça veut dire, la noblesse de caractère dans une action comme celle-là? La générosité? Qui paye? [...] Le plus affreux, des prisonniers, c'est leur courage. Ils sont obéissants; ils ne sont pas passifs. Comme l'image de l'abattoir est bête; on n'abat pas les hommes, — il faut se donner la peine de les tuer. Hernandez pense à Pradas, à la générosité. [...] La générosité, c'est d'être vainqueur. (pp. 262-263)

La réalité du carnage de la fosse est véritablement une image du destin non seulement pour les condamnés de Tolède mais pour tous ceux qui sont emprisonnés dans la guerre. De tels massacres se commettront et se répéteront tout au long de la révolution.

> A cette heure, sur la moitié de la terre d'Espagne, des adolescents pris dans la même hideuse comédie tirent dans le même matin éblouissant, et les mêmes paysans, avec les mêmes cheveux en avant, tombent ou sautent dans les fosses. (p. 261)

Au-delà de l'exécution de Tolède et de toutes les autres tueries semblables en Espagne, cette scène représente une image poignante de la condition humaine. Une image d'exécution comme celle-ci dépasse le cadre de toutes les guerres, transcende le temps et l'espace, et devient un symbole pascalien.[11] Par cette image, Malraux élève un événement historique à une dimension cosmique. La scène de l'exécution à l'aube et du "peuple millénaire des veuves" (p. 262)

se clôture par un envoi au sujet de l'universalité et de la perpétuité de la condamnation à mort.

> On s'habitue, à droite à tuer, à gauche à être tué. Trois nouvelles silhouettes sont debout là où se sont trouvées toutes les autres, et ce paysage jaune d'usines fermées et de châteaux en ruine prend l'éternité des cimetières; jusqu'à la fin des temps, ici, trois hommes debout, sans cesse renouvelés, attendront d'être tués. (p. 263)

* * *

Le reportage de la révolution dans L'Espoir prend quelque-fois un ton pondéré et solennel et s'agrandit, comme dans la scène d'exécution que l'on vient d'examiner, pour embrasser l'universel. Isolons, à titre d'exemple, deux de ces moments distinctifs dans le récit où il y a un répit, une "bouffée de lyrisme" tragique qui dénotent l'homme prisonnier de son destin. La belle scène de Garcia et de ses camarades, cachés dans le cimetière,qui lancent des bâtons de dynamite, est un tel instant où l'anecdote se transforme en parabole. Au cours des incendies, Garcia, tout en contemplant le cimetière, réfléchit sur la mort enchevêtrée à la vie dans une conflagration éternelle.

> Garcia voyait toujours le cimetière, pris au ventre par ce qu'il y avait de trouble et d'éternel dans ces cyprès et dans ces pierres, pénétré jusqu'aux battements de son coeur par l'inlassable odeur de viande pourrie, et regardant le jour éblouissant mêler les morts et les tués dans le même flamboiement. (p. 135)

Un autre lieu géographique précis, le parcours au long de la montagne, comme celui du cimetière, inspire des pensées profondes. La procession des brancards pendant la pénible descente

de la montagne suscite chez Magnin une méditation sur la permanence de la prison et de l'exode terrestre.

> Sans qu'il comprît trop bien comment, la profondeur des gorges où ils s'enfonçaient maintenant comme dans la terre même s'accordait à l'éternité des arbres. Il pensa aux carrières où l'on laissait jadis mourir les prisonniers. [...] la marche solennelle et primitive de ces brancards, tout cela était aussi impérieux que ces rocs blafards qui tombaient du ciel lourd, que l'éternité des pommes éparses sur la terre. (p. 482)

Concluons notre analyse en soulignant de quelle façon capitale L'Espoir se distingue des autres romans. Dans la révolution d'Espagne, Moreno, Hernandez, Garcia, Magnin, Manuel et tous les autres compagnons découvrent une force positive pour dominer leur emprisonnement: ils découvrent la puissance de la solidarité, de la camaraderie. Puig, un porte-parole de cette révélation, déclare juste avant sa mort: "en prison, ... je n'imaginais pas qu'il y aurait tant de fraternité " (p. 38). L'espoir qu' annonce le titre du roman se trouve précisément dans la conscience de la fraternité. Cet espoir sous-jacent et tenace se fonde sur l'expérience de l'amitié, de la fraternité.

La résolution vers laquelle L'Espoir s'achemine, démontre une évolution sensible dans la pensée de l'auteur. Pour Kyo, on s'en souvient, la solution en face de la condition prisonnière se formulait ainsi: le contraire de l'humiliation, c'est la dignité. En revanche, pour Garcia, Manuel et ses amis, "le contraire de l'humiliation,... c'est la fraternité " (p. 212). 12
Par conséquent, en compagnie des autres, l'homme pourra créer des liens d'espoir et pourra vaincre la solitude et le délais-

sement de la prison. Avec l'espoir de la fraternité, "l'âge du fondamental recommence..." (p. 327, p. 329): "... les hommes unis à la fois par l'espoir et par l'action accèdent, comme les hommes unis par l'amour, à des domaines auxquels ils n'accéderaient pas seuls" (p. 327).

* * *

Si l'on effectuait une analyse détaillée de l'espace clos dans le roman L'Espoir, on apprécierait davantage la préoccupation exacte de Malraux par rapport à la création d'un décor ou d'une toile de fond appropriée et symbolique. Dans ce roman, la prison revêt plusieurs structures: il y a les machines de guerre dans lesquelles on livre combat, et les emplacements où le combat s'anime; c'est-à-dire, soit l'espace clos des avions, des camions, des trains blindés, ou l'espace clos des barricades dans les rues, des usines, ou des caves. Ces véhicules et ces endroits illustrent le fait que tous les hommes sont pris ou impliqués dans la guerre.[13] Par exemple, les rues où le peuple fougueux s'assemble ont l'allure d'une chambre close: "Le malaise que ressentait Manuel quand il se trouvait dans un lieu clos, il le ressentait pour la première fois dans la rue ... Vingt mille hommes serrés dans la folie" (p. 214). De même, la troupe des guerriers qui encercle la ville forme un lieu clos: "Toujours aucun bruit de combat; et pourtant le croissant de l'armée fasciste était autour de la ville, comme une présence dans l'obscurité d'une chambre fermée" (p. 318).

Cependant, le plus remarquable n'est pas uniquement la surabondance de lieux clos. Si l'on étudiait la structure de l'espace du roman, on constaterait qu'il y a, comme nous l'avons vu, d'une part, les nombreux murs et lieux clos qu'on incendie et qu'on bombarde comme les hôpitaux, les églises, les musées et les maisons.[14] L'image représentative de cet espace clos est assurément la forteresse de l'Alcazar. Mais, d'autre part, si les espaces clos sont détruits ou si l'homme ne peut trouver un refuge,[15] il prend la longue route de l'exode. L'immense procession des sans-domicile et des pauvres, la marche funèbre des prisonniers à l'aube, et la descente laborieuse de la montagne tracent un parcours ouvert sur l'infini. Ce défilé qui s'avance vers l'inconnu ressemble, si l'on veut, au choeur de la tragédie grecque qui commente et pleure son destin et celui des héros.[16] Or, nous reconnaissons comment la structure de l'espace du roman est antithétique: il y a la fixité des refugiés entre les quatres murs d'un lieu fermé et il y a le mouvement lourd de la marche des exilés.[17]

De cette perspective structurale, le roman tout entier signale l'emprisonnement de l'homme. Le début et la fin s'écartent des bornes spécifiques des événements de la guerre pour évoquer une atmosphère cellulaire. L'image de la prison ouvre et termine le reportage de l'action révolutionnaire. L'ouverture indique que tous les hommes sont nécessairement compromis dans la situation de guerre: "... il y avait cette nuit chargée d'un espoir trouble et sans limites,

cette nuit où chaque homme avait quelque chose à faire sur la terre." (pp. 20-21) Il est intéressant d'observer, d'ailleurs, que le paragraphe ultime du roman parle des prisonniers. De toute évidence, dans le roman L'Espoir, la prison a le dernier mot.

> Manuel entendait pour la première fois la voix de ce qui est plus grave que le sang des hommes, plus inquiétant que leur présence sur la terre, — la possibilité infinie de leur destin; et il sentait en lui cette présence mêlée au bruit des ruisseaux et au pas des prisonniers, permanente et profonde comme le battement de son coeur.
>
> (p. 508 je souligne)

CHAPITRE VI

LES NOYERS DE L'ALTENBURG

> "... il faudrait consacrer aux prisons un colloque entier!"
>
> Les Noyers de l'Altenburg, p. 119

Nous avons vu dans Le Temps du mépris comment Kassner résista aux forces humiliantes du cachot. Les activités en prison du héros Berger dans Les Noyers de l'Altenburg sont remarquablement similaires. On oublie trop souvent que ce dernier roman de Malraux est totalement consacré à la prison et même rédigé par Berger sous la voûte de la cathédrale de Chartres et derrière les barbelés du camp.[1] Dans la prison, Berger, écrivain comme Kassner, compose des récits en s'inspirant de ses souvenirs personnels et en songeant aux exploits de son père. Le je narrateur, le jeune Berger, dans le 'prologue' au roman, nous renseigne sur les environs de son incarcération, la condition des autres prisonniers enfermés avec lui et sa solution vis-à-vis le problème crucial de "durer" en face de la longue attente.

En 1940, Berger est un des prisonniers blessés que l'on accule au mur de la cathédrale de Chartres et que l'on transporte au camp de concentration. La mise en scène de

l'espace de détention est habilement décrite, dans le prologue, par le narrateur Berger. Toute la région aux alentours de la magnifique cathédrale de Chartres, et la cathédrale elle-même, se transforment en un large enclos où l'on entasse les blessés ainsi que les mourants. De son brancard, Berger contemple, malgré la détérioration actuelle et l'éclairage incomplet, la beauté de ce monument du moyen âge (encore une fois, la lumière qui pénètre trace des barres sur les murs): [2] "Je ne reconnais pas le vaisseau de la cathédrale: les carreaux qui ont remplacé les vitraux de la nef l'éventrent de lumière. ..." [3] Aussi bien, les prés et les champs voisinant la cathédrale sont refermés d'une haute barrière. Dans ce vaste terrain circonscrit, une immense assemblée de prisonniers s'allonge par terre, attend patiemment, s'efforce d'endurer l'épreuve. Puisque dans cette plaine, la prison est trop grande et hostile, la plupart des prisonniers se bâtissent, à l'intérieur des clôtures barbelées, un abri individuel, un refuge ou une petite prison tout à eux: "Des types qui n'ont trouvé que quelques briques ont délimité un terrain personnel et rêvent, les genoux entre les mains, au centre de leur domaine imaginaire..." (p. 19) . De tous les coins du pays, une longue chaîne ou procession de prisonniers afflue vers la cathédrale et déborde dans les prés. Véritablement, le camp confine une foule à la dérive, une foule d'épaves abandonnées, un cortège d'exilés effrayés et égarés: "De la cathédrale, de la ville, des églises jusqu'à la Loire, de tous

les points de la défaite, plus de cinq mille hommes ont été réunis dans un vaste chantier de travaux publics, et il en arrive de nouveaux d'heure en heure " (p. 18).

Qu'est-ce qui afflige le plus les prisonniers dans le camp de Chartres? Comment les prisonniers passent-ils leur temps? Tout particulièrement, Berger signale le froid et la faim comme les forces destructives qui affaiblissent et rongent les détenus. Pour illustrer cet état misérable, Berger peint le fameux portrait de la paysanne qui jette une corbeille de pain à quelques captifs affamés et conséquemment provoque une vive querelle entre eux. [4] Il y a, par ailleurs, une pensée elliptique, prononcée par un incarcéré, qui résume parfaitement la condition de tous les hommes qui attendent dans le camp. Le narrateur se souviendra toujours de cette parole très poignante. Cette constatation suggère toute l'impuissance, la détresse et la dégradation d'un condamné. En effet, la réponse de ce prisonnier semble surgir du tréfonds de sa conscience comme une plainte millénaire:

> — Moi, j'attends que ça s'use ...
> — Quoi?
> — Tout. J'attends que ça s'use ... (p. 25)

> "J'attends que ça s'use — ..." Dans notre tanière engourdie sous le grand soleil de toujours, murmure d'une voix préhistorique. (p. 26)

> ... des camps où deux millions de prisonniers français attendent que le destin s'use ... (p. 27)

Il y a une ressource qui aide les prisonniers à s'évader momentanément du vertige de la prison. Ecrire des lettres —

des lettres suivant une formule prescrite — devient une action salutaire pour les prisonniers même si ceux-ci voient, plus tard, leurs lettres dispersées ça et là par le vent. La ressource de Berger sera essentiellement d'une nature équivalente: il rédigera ses pensées et ses réflexions.[5] Afin de résister à l'oppression du camp, Berger s'interroge sur son destin et parvient à accéder à la conscience de son emprisonnement. Il se penche sur des épisodes singuliers de son passé et se remémore les scènes racontées jadis par son père ("que la captivité me ressasse inexorablement" p. 29). Dès lors, l'écriture s'avérera le moyen de surmonter l'isolement, la souffrance et la désolation du cachot. Berger brossera donc un tableau d'une de ses expériences décisives à la guerre. De plus, il relatera, à partir des notes de son père, des aventures que celui-ci a dû vivre pendant l'autre guerre — comme la scène tragique de l'essai d'émission de gaz. Et Berger utilisera le calepin ou les "mémoires" que son père intitulait "ses rencontres avec l'homme" (p. 29) pour élaborer la fresque qu'il ébauche d'un colloque à Altenburg. De cette façon, Berger grave un type de palimpseste, autrement dit, il compose un nouveau texte en nouant sa pensée à celle de son père: "... mon interrogation à voix basse sous celle de mon père" qui se prolonge, "tandis que la vie continue jusqu'à ce qu'au fond fraternel de la mort se mêlent mes questions et les siennes" (p. 249, p. 30).

Il est très significatif qu'à ce colloque on aborde la question suivante — comment un homme peut-il survivre au cachot. Stieglitz interrompra la discussion pour parler de son ami qui se réfugiait, pour combattre l'hébétude, dans la lecture de "trois livres [qui] tiennent en face de la prison" (p. 119).

> Je tenais à lui demander ce qu'il avait pu lire, je veux dire <u>ce qui résistait à l'atmosphère de la prison, ce qui restait vivant là-dedans. Question capitale!</u>
> (p. 119;je souligne)

A la conférence, Stieglitz entreprend l'analyse et la comparaison de trois romans pour prouver qu'il existe une ressemblance intrinsèque entre les thèmes et les images de ces textes que des anciens prisonniers écrivirent. [6] Il conclut que seuls les livres de ces détenus — Cervantes, DeFoe, Dostoïevsky — <u>tiennent</u> contre les forces de la prison. De la même façon que l'ami de Stieglitz, Berger découvre que la lecture des notes de son père et l'écriture "tiennent" en face du camp de Chartres. Donc, les souvenirs de son passé et l'art de composer lui permettront de transcender les murs de la prison: "Ecrivain, par quoi suis-je obsédé depuis dix ans, sinon par l'homme? [...] Ici, écrire est le seul moyen de continuer à vivre" (pp. 29-30).

La différence typographique du roman souligne le fait que le prologue et l'épilogue sont narrés à la première personne et ses parties se concentrent sur l'expérience du jeune Berger. Entre ces deux volets, le narrateur revit quelques épisodes

déterminants de la vie de son père. L'interrogation du prisonnier Berger deviendra ultimement le roman Les Noyers de l'Altenburg. Sans doute, ce roman "tiendra", comme ceux indiqués par Stieglitz, contre la prison. Dorénavant, nous pouvons croire qu'il y a quatre livres composés par des bagnards sur divers thèmes de la prison. Outre les livres de Cervantes, DeFoe ou Dostoïevsky, Les Noyers de l'Altenburg est donc évidemment un roman axé sur l'image carcérale et rédigé par un prisonnier pendant son internat.[7]

La condition prisonnière de Berger dans le camp de Chartres, telle que décrite dans le prologue, crée un climat propice à une interrogation intense sur le destin de l'homme et nous prédispose à mieux comprendre les autres images de la prison. Par conséquent, nous relevons, dans ce roman, trois tableaux révélateurs qui illustrent la métaphore de l'homme coincé dans un cachot. Puisqu'il y a un hiatus dans la trame de la narration, on examinera les scènes sans suivre l'ordre chronologique: d'abord la scène du char dans la fosse, puis la scène des gazés, et finalement la scène du colloque, en particulier, l'image de Nietzsche dans le tunnel. Dans les deux derniers tableaux, le narrateur n'est pas impliqué directement, plutôt, il s'agit des réminiscences de son père.[8]

* * *

Berger, couché sur son brancard dans le camp, médite sur la signification d'une aventure périlleuse qui lui est

arrivée au début de la guerre. Le tableau de la chute de Berger dans la fosse relate une histoire de prison. Donc, nous voyons la superposition de la prison à deux niveaux: celui du camp réel de Chartres et celui du récit raconté.

Le souvenir de la descente souterraine est suscité par les paroles de Stieglitz à propos de la résistance à la frayeur du cachot. Berger se sert de l'incident du char pour démontrer, selon lui, comment l'homme peut vaincre son destin inéluctable. Il fait valoir une seule chose: l'intelligence, la conscience, ou la pensée humaine. La dignité, pour Berger, réside dans la pensée — l'homme est grand parce qu'il se sait prisonnier et condamné. C'est précisément cette conscience qui "tient" contre le vide et le néant.[9]

> De même que l'ami de Stieglitz dans sa prison, ne pouvait penser qu'aux trois livres qui "tenaient" contre la honte et la solitude, je ne pense qu'à ce qui tient contre la fascination du néant. Et, de jour perdu en jour perdu, m'obsède davantage le mystère qui n'oppose pas, comme l'affirmait Walter, mais relie par un chemin effacé la part informe de mes compagnons aux chants qui tiennent devant l'éternité du ciel nocturne, à la noblesse que les hommes ignorent en eux, — à la part victorieuse du seul animal qui sache qu'il doit mourir. (p. 250)

L'épisode de l'assaut des chars a lieu dans un espace simple et nettement dépouillé, un espace où il y a seulement l'essentiel: l'homme devant son destin. Or, cet espace se compose d'un champ ennemi désert, d'une fosse profonde et glissante, d'un char en panne, de la nuit étoilée, et du grand silence sidéral. (Remarquons que le décor de cette scène

de claustration est typiquement malrucien.) Pendant une bataille, comme nous le savons, le char s'enfonce accidentellement dans un guet-apens. Ce renversement dans la fosse enterre le char et ses occupants. Au vrai, il est quasi impossible pour le char de se déterrer de ce trou ou de ce piège perfide et de gravir la pente du fossé. Le seul moyen pour les combattants d'en sortir indemne serait de se hisser par le haut. Bref, les guerriers sont enfouis dans une situation extrême.

> Jamais nous n'atteindrons le trou; nous sommes comme dans ces cachots qui ne prennent jour que par une trappe inaccessible: les prisonniers ne s'enfuient pas par le plafond. (p. 282)
>
> La paroi arrière est inattaquable; si la paroi avant est verticale ou oblique, nous sortirons peut-être [...] si nous sommes dans un entonnoir, nous ne sortirons jamais, sortirons jamais; sortirons jamais. (p. 275)

Les parois de la fosse retiennent le char. Cependant, la situation de l'écroulement est d'autant plus précaire que le char devient une prison. Ce char n'est plus la machine avec laquelle on se défend, mais, par contre, elle se transforme en une horrible cage de fer. Sous la charpente de fer, les emmurés se voient condamnés à mort. Que faire devant ce double emprisonnement — à la fois de la fosse redoutable elle-même et du char enfoncé dans la tranchée? "... on ne sort pas d'une fosse, courir hors du char est encore plus bête que rester paralysé dedans" (p. 275).

Par surcroît, toute cette scène affreuse où les prison-

niers tentent de saisir leur petite part de vie et d'échapper à la mort se produit au milieu d'une nuit impénétrable trouée d'étoiles. Le profond, même étrange silence de la plaine et de la zone minée s'unit à la noirceur lugubre, à la nuit pour envelopper les soldats à jamais: "... je sens le silence monter autour de nous comme une cuirasse..." (p. 278).

Le char qui a glissé dans la fosse compte, en plus de Berger, ses compagnons Pradé, Léonard, et Bonneau. Ceux-ci, lorsqu'ils reconnaissent la nature de leur calamité, s'affolent, s'affligent, s'empêtrent. Ensemble, les quatre prisonniers vivent une longue agonie d'attente dans le char et une longue lutte féroce pour se délivrer du fossé. Ainsi écroués à l'intérieur du char, enfoncés au fond d'un précipice sous l'indifférence de la nuit et le silence du cosmos, les combattants découvrent que l'amitié, que l'entraide est le seul secours. Donc, un lien de tenace fraternité se noue inextricablement entre eux: "Mes trois compagnons sont devenus mes plus vieux amis" (p. 277).

Les quatre amis, se trouvent, pour ainsi dire, enterrés vivants dans la fosse. Ces hommes condamnés tremblent d'épouvante et ressentent, pendant chaque instant de leurs suprêmes tentatives d'évasion, la présence immédiate de la mort. Berger s'imagine même dans la position d'une victime vouée à l'immolation.

> Nous sommes à l'extrême avant du char dont la
> proue monte, et peu à peu mon corps suspendu s'élève

> comme si ce char illuminé dans la fosse le présentait à la mort pour un sacrifice. (p. 277)

Les condamnés ne peuvent demeurer aveugle à l'omniprésence de la mort dans le char; la mort est là près d'eux, aussi visible que les raies de lumière qui percent les ténèbres:[10]

> La lumière s'est éteinte. Recroquevillés, nous attendons le prochain obus, [..] — la voix même de la mort. [..] une clarté mystérieuse, trouble et très faible, emplit le char. Et avec elle une terreur qui disloque mon calme de fou: la mort nous prévient. De plus en plus la face immobile de Pradé extra-ordinairement absente, distraite de toute la vie par l'épouvante, se dégage des ténèbres ... Je n'écoute même plus: l'obus va venir, car la mort est déjà dans le char. (p. 279)

La mort est si certaine pour Berger et ses camarades que la fosse pourrait très bien devenir un tombeau: "Nous sommes plaqués au mur de notre fosse commune" (p. 281). A ce moment de mort inévitable, l'homme accède, par l'épreuve de la terreur, à la compréhension ou à la plus déchirante conscience de la condition mortelle de l'homme. Après cette nuit où Berger a été conduit au bord du gouffre, la splendeur de l'aurore et sa redécouverte de la terre le bouleverse.

Berger et ses compagnons réussissent finalement à franchir la pente du fossé et à s'esquiver du territoire de combat. Néanmoins, ils savent que cette victoire est transitoire et qu'ils sont toujours immergés dans la guerre "... dans cette guerre semblable à une prison" (p. 257). A l'aube, dans un état d'esprit de joie et de reconnaissance, Berger se recueille et examine la signification de son

expérience du renversement du char dans la fosse. Il compare lui-même son péril à la pensée pascalienne de la condition humaine. (Klein, Perken, Kyo, Katow, Kassner, Hernandez ... auraient pu eux aussi citer les mots de Pascal pour expliquer leur condamnation.) Berger comprit, quand il était incarcéré dans l'abîme, qu'il était véritablement un condamné, un prisonnier de son destin. C'est pourquoi Berger déclame intérieurement la pensée de Pascal le matin de son retour à la terre:

> Une fois de plus Pascal me revient à la mémoire: "Qu'on s'imagine un grand nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables ... C'est l'image de la condition des hommes." (p. 289)

Après l'ensevelissement, Berger contemple les champs, les maisons, le couple ... avec le regard d'un ressuscité. Le matin éblouissant a remplacé la nuit funeste. Alors, toute chose sur la terre apparaît étonnante, unique, insolite; et la lumière du jour et la chemise sur la corde lui semblent aussi 'fondamentales' que la nuit profonde et la mort imminente.

> Il n'y a rien dans ce matin que je [Berger] ne regarde, moi aussi, avec des yeux d'étranger. [...] — la chaleur de la vie: les bêtes sont vivantes, sur cette étrange terre .... (p. 286)

> Qu'est-ce donc en moi qui s'émerveille — mon sentiment constant, depuis que je suis éveillé, c'est la surprise — que, sur cette terre si bien machinée, les chiens agissent toujours comme des chiens, les chats comme des chats? (p. 287)

L'extase du retour à la vie qui succède à la descente dans l'abîme, que l'on a déjà constatée chez Kassner, est ici plus longuement approfondie par Berger. Sa descente dans le char s'oppose à sa reviviscence dès l'aube de la même manière que la nuit et la noirceur répondent au jour et à la clarté. Toutefois, cette régénération à la vie est un phénomène très éphémère. Après un événement tragique quelconque, il est possible pour l'homme de renaître à une vie nouvelle. En somme, on découvre plusieurs fois la vie. 11

> Mais, ce matin, je ne suis que naissance. Je porte encore en moi l'irruption de la nuit terrestre au sortir de la fosse, cette germination dans l'ombre tout approfondie de constellations dans les trous des nuages en dérive; et, comme j'ai vu surgir de la fosse cette nuit grondante et pleine, voici que se lève de la nuit miraculeuse la révélation du jour. (pp. 289-290)

* * *

Nous notons que la scène antérieure, qui inspira à Berger sa récitation de la pensée IV/434 de Pascal, a été présentée du point de vue des condamnés à mort. Le prochain tableau, en revanche, illustre très bien la deuxième partie de cette pensée, c'est-à-dire, celle de l'homme spectateur de la mort des autres. Il est rare que Malraux s'intéresse à l'angle de vision de l'exécuteur ou de celui qui inflige la honte et l'horreur. La seule autre scène qui pourrait être rapprochée de celle-ci serait sans doute celle de Tchen et des blessés ligotés dans un immeuble dans <u>La Condition</u>

humaine.

Or, ici le tableau nous dévoile un incident particulier de la première grande guerre qui a impressionné fortement le père de Berger. Cette scène inoubliable raconte une expérimentation avec des émissions chimiques. L'armée allemande désire diffuser des gaz nocifs sur l'ennemi. La mission officielle du père de Berger est d'accompagner le professeur qui inventa ce poison et le capitaine Wurtz durant toute la matinée d'attente et au moment où les gaz seront versés. Tous les trois épieront donc, de leur lucarne d'observation, le résultat des gaz sur le camp ennemi. En effet, ils sont bourreaux et spectateurs d'une scène horrible de condamnation à mort. Le soir même des préparatifs pour l'attaque subreptice, ces trois responsables, mais surtout le père de Berger, se retranchent de l'action afin de ne pas se reconnaîtrent coupable de la mort imminente des autres:

> Mon père s'approcha de la fenêtre [...] Toutes les étoiles étaient là, troubles comme des nébuleuses. Une cavalerie glissait au fond de la nuit, chassait la tristesse qu'enfonce au coeur la présence monotone des mondes: il y avait trop de guerre au ras du sol pour l'angoisse métaphysique. Dans la chambre, on parlait ...
> (p. 181)

L'expérience scientifique des émissions des gaz se passe dans un espace géographique où il y a une région forestière entre les deux pentes d'une vallée. Sur un flanc du ravin, l'armée allemande se prépare, sur l'autre versant, l'armée russe guette l'ennemi. Les soldats russes ignorent

absolument le fait qu'ils seront exterminés dans quelques heures par les gaz. Un doux vent d'été transporte la nappe des gaz de la forêt jusqu'à la tranchée russe. Cette nappe ou ce brouillard jaune et épais s'étale partout et pénètre entièrement l'espace. Les gaz enveloppent la végétation et l'homme au fond de la vallée comme un mur ou une prison: [12]

> Une longue poussière soulevée montait dans le soleil. [...] partout aussi dense et aussi haute, comme un mur. Elle ne cessait de grandir bien qu'on n'entendît aucun moteur. La route disparut tout à fait; l'émission des gaz avait commencé. (p. 203)

Le brouillard sinistre et "indifférent" resserre les soldats dans une trappe abominable. D'ailleurs, les épithètes qui définissent la nappe mettent en relief la nature perfide et néfaste des émissions empoisonnées. On considère le brouillard comme un "guet-apens" (p. 222), comme une "toile invisible" et comme un "réseau de fils": "...l'avance cahotante s'arrêta, les taches humaines commencèrent à s'emberlificoter dans le réseau des fils, d'y gigoter comme des araignées dans une toile invisible ..." (p. 213).[13]

Comment réagir devant la mort de tous ces gazés? Que font ou disent les Allemands devant ce massacre insidieux? De part et d'autre, l'attitude ou le comportement des survivants et des soldats allemands communique toute la stupéfaction et l'incompréhension qu'ils éprouvent en face de ce sordide empoisonnement. Sur le visage des témoins, il y a

une "inexplicable expression d'horreur" (p. 217) qui traduit leur bouleversement et leur incroyance devant cet étalage de cadavres empestés. Leur désarroi s'exprime aussi bien par des paroles entrecoupées de peur que par de brèves questions sans réponse ...

> — Ça me concerne pas [...] d'un regard traqué,
> — moi, ça me concerne pas! (p. 221)
>
> — Pourquoi? ... répéta-t-il, ahuri. (p. 227)
>
> — Il n'y a rien à faire [...] Il faut avoir vu ...
> (p. 228) [13]

Le père de Berger est envahi de stupeur en regardant la ruine de la nature et la défaite de l'homme: la forêt liquéfiée, la végétation putrescente, les cadavres gazés. Dans ces "bois infernaux", la mort a tout transformé et elle offre au spectateur le revers du naturel — un cimetière au lieu d'une forêt. L'image du premier blessé que Berger voit, lorsqu'il descend dans la vallée, restera imprimée dans sa mémoire. Cette image tourmentera et hantera sa conscience indéfiniment: "Une fois de plus, la terrible face du premier gazé redevint présente" (p. 228).[14] Et les mots mémorables de Berger, qui ne peut croire telle dévastation, indiquent à quel point cet holocauste le transit de haine et de remords: "Mais qu'est-ce que l'homme venait donc foutre sur la terre! O flamboyante absurdité" (p. 244)!

La réaction spontanée et instinctive des soldats allemands devant l'horreur du massacre est d'empoigner une victime

qui gît sur le terrain infect et de s'enfuir avec elle. Les témoins veulent faire leur petite part pour alléger le Mal qui a été infligé à d'autres hommes. Ainsi, chaque soldat se hâte de trouver un mourant, de le jeter sur son dos et de l'arracher de la mort, si c'est humainement possible:

> L'Esprit du Mal ici était plus fort encore que la mort, si fort, qu'il fallait trouver un Russe qui ne fût pas tué, n'importe lequel, le mettre sur ses épaules et le sauver. (p. 233)

Cet acharnement à sauver la vie d'un gazé démontre la réaction "fondamentale" de l'homme en face d'un "cadavre fraternel" (p. 233). Le besoin impérieux d'aider le souffrant a une nature plus primitive ou millénaire que le sentiment de pitié — c'est plutôt un sentiment qui se fonde sur l'amour et le désespoir.

> Il y avait dans tout le mouvement, dans la façon dont l'Allemand tenait le corps, une fraternité maladroite et poignante. (p. 224)

> La pitié? [...] il s'agissait d'un élan bien autrement profond, où l'angoisse et la fraternité se rejoignaient inextricablement, d'un élan venu de très loin dans les temps — (p. 243)

Après le déferlement des gaz vers la pente ennemie, ce qui prédomine dans la "vallée des morts" (p. 219) n'est pas l'étranglement inhumain mais le silence. Le silence intolérable de la forêt outrage les soldats allemands lorsqu'ils cherchent les suppliciés. Comment peut-on faire la

guerre et mourir dans un tel silence, pensent-ils? Comment peut-on tuer sans entendre l'éclatement des obus, le ronronnement des chars d'assaut, le crépitement des mitrailleuses, le grésillement du feu ...? Comment le ciel peut-il demeurer silencieux après une telle barbarie? "... [Q]u'un tel silence se fût établi comme le beau ciel pâle, c'était cela, [...] qui était la guerre " (p. 203). L'image de la douleur extrême des succombés dans cette "vallée de Terre Promise" (p. 230) ne surpasse pas le silence absolu qui émane de la terre. Par exemple, le hurlement d'un gazé qui se traîne vers sa tranchée ne dérange aucunement le vaste silence immobile de l'univers:

> ... le gazé essayait de ramper vers les lignes russes. [...] Et le plus inhumain n'était pas ce mourant qui rampait, les bras dans la boue jusqu'au-dessus des coudes, et les yeux en face des bouillons-blancs gaînés d'essaims morts, c'était le silence. (p. 230)

Toute la vallée est pénétrée d'un silence, d'une absence et d'un néant suprêmement inquiétant et infâme: "Il devait sortir de ce bois où il n'apprendrait rien, où rien d'humain n'existait, ne pouvait exister " (p. 225).

* * *

Outre ces deux importantes scènes de l'emprisonnement du char renversé dans la fosse et de l'empoisonnement par des gaz toxiques analysées ci-dessus, il y a, dans <u>Les Noyers de l'Altenburg</u>, la scène du colloque qui élucide des

observations relatives au sujet de la condition prisonnière de l'homme. D'une part, nous étudierons l'image de Nietzsche dans le tunnel et la correspondance que Walter établit entre cet incident et la pensée de Pascal sur la prison. D'autre part, en ce qui concerne les discussions du colloque, nous retiendrons seulement les idées sur la prison: celle de Stieglitz et les livres composés au cachot, celle du père de Berger et la fissure qui sépare l'homme et l'univers, celle de Möllberg et le sens de l'histoire et des civilisations. De ce colloque, nous nous attarderons, en dernier lieu, à examiner comment l'homme peut dépasser son état prisonnier.

Avant le colloque, l'oncle Walter dévoile au père du narrateur un incident symbolique qui éclaire l'idée de la misère et de la grandeur humaine. Cette révélation est abordée dans un décor très remarquable: l'obscurité de la magnifique bibliothèque d'Altenburg avec ses rayons infinis de livres bien reliés, avec ses peintures et ses masques mortuaires de grands penseurs et artistes – Pascal, Beethoven, Nietzsche, Tolstoï — crée une intimité toute choisie pour le moment d'une illumination. Le narrateur dépeint la bibliothèque comme "une cellule" ou un "cloître de la pensée" ou en termes d'une prison ou d'un refuge idéal. L'oncle n'ignore pas que les livres et les photos qui l'entourent dans cette bibliothèque témoignent de la grandeur de la pensée humaine et de l'art. Il reconnaît aussi, comme Stieglitz, que quelques-uns de ces livres "tiennent" en face de la

solitude et du néant: "Mais je sais que certaines oeuvres résistent au vertige qui naît de la contemplation de nos morts, du ciel étoilé, de l'histoire ..." (p. 98).

D'abord l'oncle relate un événement mystérieux qui est survenu à la fin de la vie de Nietzsche. Au premier temps de sa démence, le philosophe et poète a dû, accompagné de Walter, voyager par le train dans un entourage pauvre et sordide. Lorsqu'ils arrivèrent à la passe Saint-Gothard, le wagon traversa un très long tunnel. Dans ce tunnel-prison, Nietzsche a déclamé un de ses plus beaux poèmes. Ecoutons le récit à la fois pathétique et merveilleux de l'oncle:

> Le train s'engagea dans le tunnel du Saint-Gothard, qui venait d'être achevé. Son parcours durait alors trente-cinq minutes — trente-cinq minutes, — et les wagons, de troisième classe tout au moins, étaient sans lumière. Le balancement dans l'obscurité, l'odeur de suie, l'impression que le voyage ne finirait jamais [..] . — Et tout à coup — [..] une voix commença de s'élever dans le noir, au-dessus du tintamarre des essieux. Friedrich chantait — avec une articulation parfaite [..] — il chantait un poème inconnu de nous; et c'était son dernier poème, Venise. [..] ce chant était ... eh bien, mon Dieu: sublime.
> Il avait achevé bien avant que nous eussions quitté le tunnel. Quand nous sortîmes de l'obscurité, tout était comme auparavant. Comme auparavant ... Le même wagon misérable. La même paysanne, la poule, les ouvriers, ce dentiste. Et nous — et lui, hébété.
> (pp. 95-97)

De cette anecdote très émouvante de Nietzsche dans le tunnel, Walter réfléchit sur les moyens dont l'homme dispose pour manifester son immortalité. Nietzsche a pu, dans ce tunnel, puiser en lui-même les ressources nécessaires pour surmonter sa situation. Par son chant, il se soulève au-delà

de toute contrainte: "le chant était aussi fort [que la vie] " (p. 97). De sorte que son art, qui manifeste sa puissance et son esprit, lui permet de transcender sa condition mortelle. Pour l'oncle Walter, qui estime hautement cet acte glorieux, le chant de Nietzsche qui plane au-dessus des chaines de la misère humaine symbolise ce que peut faire l'homme en face de son destin de prisonnier. A partir de la récitation admirable de Nietzsche, l'oncle pense à la grandeur humaine qui transparaît de temps à autre. Et cet acte créateur lui rappelle la belle pensée de Pascal:

> Je venais de découvrir quelque chose. Quelque chose d'important. Dans la prison dont parle Pascal, les hommes sont parvenus à tirer d'eux-mêmes une réponse qui envahit, si j'ose dire, d'immortalité, ceux qui en sont dignes. ...
>
> — Et dans ce wagon, voyez-vous, et quelquefois ensuite — je dis seulement: quelquefois ... — les millénaires du ciel étoilé m'ont semblé aussi effacés par l'homme, que nos pauvres destins sont effacés par le ciel étoilé .... (p. 97)

Les savants convoqués au colloque d'Altenburg dissertent sur une question clé: la notion de l'homme. Si nous considérons, non pas les discussions particulières, mais le colloque en entier, le colloque devient l'image prédominante qui révèle la puissance et la grandeur de l'homme malgré sa condition d'être un prisonnier. (Comme Pascal et Malraux, la pensée des intellectuels au colloque est interrogative.) [15] Qu'est-ce que peut l'homme? Il peut s'interroger rigoureusement et approfondir pleinement sa situation précaire dans l'univers:

> Quelque chose d'éternel demeure en l'homme, — en l'homme qui pense ... quelque chose que j'appellerai <u>sa part divine</u>: c'est son aptitude à mettre <u>le</u> monde en question ...
> (p. 147; je souligne)

Stieglitz introduit à l'assemblée, lors du colloque, l'image du cachot dans quelques oeuvres romanesques pour appuyer son argument majeur que l'art "tient" en face de la prison. Ainsi, il compare le thème des trois romans que son ami lisait pendant sa détention. Ces livres de DeFoe, Cervantes et Dostoïevski ont été écrits par des auteurs qui ont été, à un certain moment de leur vie, emprisonnés.

> — <u>Robinson</u>. <u>Don Quichotte</u>. <u>L'Idiot</u>. [...] <u>Les trois solitaires du roman mondial</u>! Or, remarquez que les trois grands romans de la reconquête du monde ont été écrits, l'un par un ancien esclave, Cervantes, l'autre par un ancien bagnard, Dostoïevsky, le troisième par un ancien condamné au pilori, Daniel de Foe.
> (pp. 120-121)

Dans sa démonstration, Stieglitz souligne l'idée principale de <u>Robinson Crusoé</u>, <u>Don Quichotte</u> et <u>L'Idiot</u>. Le thème relevé qui relie les trois romans pourrait se formuler ainsi: le héros parvient à dominer la solitude de la prison en s'efforçant avec zèle de rejoindre les autres hommes. Donc, l'interrogation ou la prise de conscience de chaque héros aboutit à une résolution similaire: tenter de s'affranchir de l'angoisse et du désespoir de l'isolement. Un héros parviendra à rejeter la solitude écrasante par le travail, l'autre héros par le rêve et le troisième par la sainteté. Ces actions permettent aux héros de revenir au sein de la grande famille des hommes:

> Et il y a partout un moyen décisif d'être retranché de la communauté des hommes: c'est l'humiliation, la honte. (pp. 120-121)
>
> Et que sont les trois récits? la confrontation de chacun de ces trois solitaires avec la vie, le récit de sa lutte pour détruire sa solitude, retrouver les hommes. (p. 120)

La résolution des romans de Malraux insiste, elle aussi, sur la conscience, sur l'action, sur l'acte créateur, sur l'élan fraternel.

La pensée du père de Berger émise au colloque se concentre essentiellement sur la définition de l'art. Il explique comment un roman ne peut pas prétendre devenir une oeuvre d'art s'il s'arrête uniquement à la représentation de l'homme. Pour que la fiction atteigne le sommet de l'art, il faut qu'elle cerne et approfondisse le rapport qui existe entre l'homme et l'univers, c'est-à-dire, "... il faut [que la fiction] entre en lutte avec la conscience que nous avons de notre destin" (p. 127). Et quel est ce rapport entre l'homme et ses fatalités, entre l'homme et le cosmos? Selon le père de Berger, il existe un abîme entre l'homme et l'univers. L'homme a été jeté, abandonné dans un univers indifférent et inhumain. Il y a donc une fissure, une "crevasse" irrémédiable entre les deux. A cause de cette condition angoissante, l'homme ressent sa solitude, son aveuglement, son égarement. Bref, le message du père de Berger sur la déréliction de l'homme dans l'infini ressemble très intimement aux pensées de Pascal sur l'emprisonnement de l'homme dans l'univers: [16]

> — Nous savons que nous n'avons pas choisi de naître, que nous ne choisirons pas de mourir. Que nous n'avons pas choisi nos parents. Que nous ne pouvons rien contre le temps. Qu'il y a entre chacun de nous et la vie universelle, une sorte de ... crevasse. Quand je dis que chaque homme ressent avec force la présence du destin, j'entends qu'il ressent — et presque toujours tragiquement, du moins à certains instants — l'indépendance du monde à son égard. (p. 127)

L'exposé de l'ethnographe Möllberg, au colloque, déçoit l'assemblée. Comme spécialiste éminent de l'histoire des civilisations, l'auditoire espère de lui une réponse magistrale à la question: "Existe-t-il, ... une donnée sur quoi puisse se fonder la notion d'homme..." (p. 150).[17] D'abord Möllberg survole les étapes décisives de l'histoire de l'homme. Il signale, en particulier, les âges qui découvrirent la signification de la naissance, la mort, le temps. Möllberg croyait que l'histoire ou la "structure mentale" de chaque époque pouvait "donner un sens à l'aventure humaine" et "relier l'homme à l'infini" (p. 140). Après quinze ans de recherches, il reconnaît que la civilisation dans laquelle l'homme vit ne touche nullement l'essentiel chez l'homme. En effet, l'histoire "est à l'homme ce que l'aquarium est au poisson qui y nage" (p. 138).[18] La "permanence dans le néant" (p. 145) ou le "fondamental" chez l'homme est toute autre chose. Möllberg clôt son discours par une image qui dénote l'acheminement ultime de sa pensée. De tous ses travaux érudits, l'image de la termitière lui reste à l'esprit:[19]

— Je suis l'interprète le plus qualifié de l'Afrique dans le monde, reprit Möllberg avec une fierté ironique: rien de meilleur que de regarder les termitières pour être fixé sur l'homme ... (p. 149; je souligne)

* * *

Pendant toutes les communications du colloque, les convoqués dans la bibliothèque entendent le fracas des bûches qui tombent sur le pavé. (p. 135) [20] Ces bûches de noyers sont une "métaphore" (p. 146) du phénomène de la "métamorphose sans fin" (p. 151). Il y a, effectivement, dans le prieuré de l'Altenburg de majestueux sapins et noyers; "les plus beaux étaient deux noyers: il se souvint des statues de la bibliothèque" (p. 152). Avec ces bûches de noyers, l'artiste peut modeler, tailler, ciseler, polir le bois en d'admirables statues et sculptures. Le ciseau du statuaire transforme ou 'métamorphose' l'arbre en une oeuvre sublime ou grotesque. De tels chefs-d'oeuvre démontrent, certes, la métamorphose de l'arbre, mais — ce qui est infiniment plus significatif — la métamorphose de l'homme lui-même. L'artiste qui crée une oeuvre immortelle prouve par son art que la nature humaine peut atteindre un niveau de dignité et de supériorité. Alors, l'art libère l'homme de sa condition prisonnière; l'art est un anti-destin.

— ... le grand artiste, [...] établit l'identité éternelle de l'homme avec lui-même. [...] Ainsi certains hommes ont-ils ce grand privilège, cette part divine, de trouver au fond d'eux-mêmes, pour nous en faire présent, ce qui nous délivre de l'espace, du temps et de la mort. (pp. 112-113)

La pensée prééminente de Malraux dans *Les Noyers de l'Altenburg* réside dans cette notion que l'homme a la capacité intellectuelle et artistique, le talent de façonner des oeuvres d'art en dépit de son emprisonnement.

> — *Le plus grand mystère* n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres; *c'est que, dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images assez puissantes pour nier notre néant.*
> (pp. 98-99 je souligne)

La plus belle image qu'un artiste-prisonnier peut "tirer" de lui-même est sans doute celle de la prison.

CONCLUSION

Quelles étaient vos pensées en prison?

Comment avez-vous subi la solitude du cachot?

Qu'avez-vous appris en prison?

Comment avez-vous résisté à l'avilissement de la cellule?

La prison vous a-t-elle marqué?

Qu'est-ce qui tient contre les murs clos?

Voilà les questions que Malraux posait à ces distingués interlocuteurs-prisonniers comme Nehru et Mao Tsé-Toung. Notre démarche, tout au long des six chapitres, a été essentiellement de répondre à ces mêmes questions en regardant de près les scènes principales d'emprisonnement et de condamnation à mort. L'analyse de ces tableaux tirés des six romans de Malraux — que ce tableau soit celui de Garine dans sa chambre d'hôpital qui regarde l'ombre d'une palme sur le mur, ou celui d'Hernandez qui attend, à l'aurore, son tour pour se ranger devant le peloton d'exécution, ou celui de Berger qui voit les lettres des prisonniers du camp dispersées par le vent — nous démontre conclusivement que l'auteur se servit d'une même inspiration carcérale.

Au premier chef, je dois insister sur la justesse de l'image de la prison pour traduire la vision malrucienne de la condition humaine. Quelle autre image pourrait peindre si bien le tragique insurmontable de l'homme enfermé dans sa

chair, dans le monde, dans l'univers, de l'homme condamné à la mort? La prison est une mise en scène simple mais extrême où se déroule le combat de l'homme face à son destin. La puissance de l'image réside effectivement dans ce fait qu'elle représente la situation la plus douloureusement dépouillée: l'homme acculé aux murs et devant la solitude, la mort et l'au-delà. Au-dedans de la prison, il y a l'épouvante, l'angoisse et la prise de conscience; au-dehors, il y a l'exécution, la mort, l'univers implacable.

Notre analyse terminée, nous conclurons notre propos en rassemblant et en nouant les grandes lignes qu'on vient de mettre à jour. L'objectif qu'on s'était fixé s'énonce très clairement: examiner les scènes ou tableaux de la prison et de la condamnation à mort de trois points de vue: <u>l'espace clos</u> où se déroule l'action ou l'inaction, <u>le prisonnier</u> et son interrogation en face d'une situation limite; et <u>les niveaux symboliques</u>, spécialement la signification métaphysique de l'image du cachot. Retrouvons ici les points similaires de l'image et l'espace en nous inspirant toujours de ce plan. On pourra concevoir ces points analogues comme une structure qui nous aide à voir et à apprécier le développement et l'unité de l'imagerie et de la pensée de Malraux.

L'espace rétréci dans les romans de Malraux sert très souvent à suggérer un cachot. Malraux élabore fréquemment un décor où il y a, bel et bien, une prison: la cage de bois de Kyo, la cellule ronde de Kassner, le camp de

concentration de Berger. Il existe non seulement ces cachots proprement dit mais aussi l'espace circonscrit des lieux d'exécution. Notons que toutes les scènes d'exécution chez Malraux ressemblent en quelque sorte à celle de Goya intitulée "Le 3 mai 1808." L'exécution se trouve toujours à un endroit éloigné et il y a plusieurs éléments semblables: la foule qui regarde le spectacle, les bourreaux alignés qui se préparent à tirer, et de l'autre côté, les nombreuses victimes attendant le moment de la mort.

Outre les espaces dénommés explicitement prisons et lieux d'exécution, nous remarquons également que plusieurs bâtiments (des salles, des couvents, des bibliothèques, des chambres) ou véhicules (des trains blindés, des chars, des bâteaux, des avions) ou la nature même avec ses rochers, ses forêts denses, ses tempêtes, et le ciel étoilé deviennent par extension des endroits de détention. Tous ces espaces, qu'ils soient architecturaux ou autres, représentent une mise en scène sans équivoque: ces espaces, comme l'indique Malraux par l'emploi de comparaisons, sont absolument identiques aux dimensions closes d'une prison.

Toute description d'un décor fait expressément mention du profond silence et de la noirceur terrifiante du cachot. Ce silence et cette nuit accroissent sensiblement l'atmosphère de solitude et d'écrasement qui accompagnent les grands moments de l'aventure humaine. De plus, Malraux rehausse le caractère esthétique de sa description du décor clos par

une remarquable technique empruntée à l'art — et principalement empruntée à Rembrandt. Cette technique du chiaroscuro ou du clair-obscur se voit à l'intérieur de la prison lorsqu'il y a un jeu d'ombre et de lumière qui dessine une autre prison: par exemple, la chambre tachée de reflets où Tchen commet son premier meurtre, la silhouette de Katow sur le mur de la salle d'attente, la clarté qui éblouit Kassner quand la porte de son cachot est ouverte, le fanal qui illumine l'intérieur du char où Berger est enfoncé, l'ombre des noyers dans la Bibliothèque....

La majorité des personnages secondaires comme Hong, Xa, Clappique, Hemmelrich, Puig, Prados sont liés très étroitement à l'idée de l'emprisonnement. Et tous les héros principaux de Malraux ont fait l'expérience du cachot et plusieurs d'entre eux ont été condamnés à mort. Si on considère ces héros-prisonniers — Garine, Klein, Claude, Perken, Grabot, Katow, Kyo, Tchen, Kassner, Moreno, Hernandez, Berger — comment ceux-ci se ressemblent-ils? Quelles sont les correspondances les plus frappantes qui existent entre tous les prisonniers? Quelles idées métaphysiques peut-on déduire des expériences de la prison?

Par prédilection, Malraux choisit des scènes où il y a plus d'un prisonnier enfermé dans un espace clos. (Il n'y a que Kassner qui passe tout son emprisonnement seul dans un cachot.) Puisqu'un prisonnier est avec d'autres, il découvre l'exaltation de la fraternité et l'héroïsme en prison. Pensons

à Kyo et à Katow, à Kassner et au pilote, à Berger et à ses compagnons dans le char ou dans le camp. Souvent un prisonnier voit sa destinée reflétée dans les yeux d'un de ses camarades. Tous les deux comprennent qu'ils sont des prisonniers pris dans le même filet. Retenons les couples Claude et Perken, le jeune Kyo et Katow, Moreno et Hernandez, Berger père et fils. L'archétype de ce prisonnier miroir du destin de l'autre est, de toute évidence, Grabot aveugle et enchaîné.

Dans tous les romans, à un moment d'arrêt dans le récit et souvent juste avant l'emprisonnement de celui qui écoute, nous retrouvons les importantes scènes de dialogue, de confession, de réminiscence. Pour plusieurs personnages, l'incarcération a été une expérience qui a eu lieu au début de leur vie et qui n'est pas inclu dans le déroulement propre de l'action du roman. Or ces prisonniers ressentent un besoin impérieux de parler. En examinant leurs confessions, nous reconnaissons que les mêmes idées sont abordées: l'humiliation du cachot, la prise de conscience du tragique, l'intense interrogation sur le néant de la vie, l'héroïsme et la fraternité, le désir profond de vaincre ou de surmonter l'emprisonnement, la croyance ultime dans la dignité de l'homme malgré la mort. Tous ces dialogues et réminiscences, par exemple, ceux de Moreno et Hernandez, de Perken et Claude, de Garine et Klein au témoin, de Katow et Kassner, révèlent que la prison a été l'événement fondamental et déterminant de leur vie.

En plus des dialogues sur la prison, quelques prisonniers ont cru bon d'écrire sur leurs expériences du cachot. Il y a deux romans qui sont, pour ainsi dire, composés complètement par des prisonniers: Kassner écrira Le Temps du mépris après sa libération, et Berger, allongé sur sa civière dans la Cathédrale, rédigera le texte des Noyers de l'Altenburg en s'inspirant des notes de son père et de ses expériences personnelles. Le but de ces deux écrivains est semblable — donner conscience aux hommes de leur grandeur.

L'homme qui a subi un emprisonnement est celui qui symbolise le mieux l'idée fondamentale de Malraux. Car, la prison provoque, pour tous les héros-prisonniers, et sans aucune exception, le plus noble approfondissement de la condition humaine. Etre prisonnier est la situation idéale pour méditer, pour s'interroger sur l'homme et son destin: être prisonnier signifie avant tout prendre pleinement conscience de la nature tragique de la vie. La pensée d'un captif, son intense prise de conscience est essentiellement la seule manifestation de la grandeur et de la dignité de l'homme face à son état d'emprisonnement. Et, cette interrogation, cette prise de conscience, ou ce que Malraux nomme la part divine, est la seule et dernière réponse de tous les prisonniers vis-à-vis le cachot. Par son interrogation, l'esprit de l'homme plane au-delà des barreaux de la prison.

L'idée de la prise de conscience demeure constante dans toute l'oeuvre de Malraux. Par contre, nous observons

une importante évolution dans la pensée de l'auteur par rapport à la résolution ou l'affirmation de l'homme en face de la prison. A la question — "Que peut l'homme dans la prison?" — la réponse de Malraux est variable et suit une ligne courbe. Dans les premiers romans, *Les Conquérants* et *La Voie royale*, la résolution de l'homme se trouvait dans les notions de l'action, de vaincre et de ne pas être soumis; puis dans les romans successifs, *La Condition humaine*, *Le Temps du mépris*, *L'Espoir*, Malraux propose l'action et la fraternité comme réponse positive; et en dernière analyse, dans *Le Temps du mépris* et *Les Noyers de l'Altenburg*, il professe que l'immortalité d'une oeuvre d'art peut tenir contre la prison, ou en autres termes, l'art est un anti-destin. Ainsi, il y a un mouvement dans la pensée de Malraux: de la puissance, à l'action, à la fraternité, à l'art.

* * *

NOTES

Introduction

[1]André Malraux, "Antimémoires," Le Miroir des limbes (Paris: Gallimard, 1976), p. 478 et "Oraisons funèbres," Le Miroir des limbes, pp. 996-997.

[2]L'étude des écrits des captifs dans les camps de concentration, sujet très déprimant, suscite néanmoins beaucoup d'intérêt. Voir la thèse de Cynthia Haft, The Theme of Nazi Concentration Camps in French Literature (The Hague: Mouton, 1973) et les articles d'Albert Béguin, "Les Poètes et la prison," Création et destinée: Essais de critique littéraire, ed. Pierre Grotzer (Paris: Seuil, 1973), pp. 145-148 et de Rosette C. Lamont, "Literature, the Exile's Agent of Survival: Alexander Solzhenitsyn and Charlotte Delbo," Mosaic, 9, No. 1 (1975), 1-17 ou encore celui de Henri Peyre, "Friends and Foes of Pascal in France Today," Yale French Studies, 12 (1953), 8-18.

[3]Malraux, "Antimémoires," Le Miroir des limbes, p. 483.

[4]Malraux, "Antimémoires," Le Miroir des limbes, p. 482.

[5]Malraux, "Antimémoires," Le Miroir des limbes, p. 500. Ces questions formulées ainsi présentent un reflet de celles de Malraux lui-même.

[6]Malraux, "La Corde et les souris," Le Miroir des limbes, p. 599.

[7]Malraux, Le Triangle noir: Laclos, Goya, Saint-Just (Paris: Gallimard, 1970), pp. 45-46.

[8]"Entretien entre André Malraux et Frédéric Grover sur Drieu La Rochelle (Paris, octobre 1959)," Revue des Lettres Modernes, No. 304-309 (1972), 158.

[9]Malraux, Le Triangle noir, pp. 72-73, p. 70.

[10]Malraux, Le Triangle noir, p. 68.

[11]Malraux, Le Triangle noir, p. 68, p. 57, p. 65.

[12]Malraux, Le Triangle noir, p. 80.

[13]Malraux, "Préface à Sanctuaire de W. Faulkner," Nouvelle Revue Française, 41 (1933), 746-747.

[14]Voir les excellentes études sur Malraux de Rachel Bespaloff, "Notes sur André Malraux," Cheminements et carrefours (Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1938), pp. 22-58; Gaëtan Picon, André Malraux (Paris: Gallimard, 1945) et Malraux par lui-même (Paris: Seuil, 1974 (1953)); C.-E. Magny, "Malraux le fascinateur," Esprit, 16, No. 149 (1948), 513-534; Charles D. Blend, André Malraux: Tragic Humanist (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1963); Joseph Hoffmann, L'Humanisme de Malraux (Paris: Klincksieck, 1963); Jean-Marie Domenach, "Malraux ou la tragédie de la mort," Le Retour du tragique (Paris: Seuil, 1967), pp. 176-194; et celui de Pol Gaillard, André Malraux (Paris: Bordas, 1970).

[15]L'image de la nuit est examinée par Sylvia Romanowski, "La Nuit dans l'oeuvre romanesque d'André Malraux," Revue des Sciences Humaines, 33, No. 129 (1968), 91-105; le symbole du cercle par R.M. Albérès, "André Malraux and the 'Abridged Abyss'," trans. Kevin Neilson, Yale French Studies, 18 (1957), 45-54 et par Albert Sonnenfeld, "Malraux and the Tyranny of Time: The Circle and the Gesture," Romanic Review, 54, No. 3 (1963), 198-212; et l'atmosphère tragique par René Girard, "L'Homme et le cosmos dans L'Espoir et Les Noyers de l'Altenburg d'André Malraux," PMLA, 68, No. 1 (1953), 49-55; G.O. Rees, "Sound and Silence in Malraux's Novels," French Review, 32, No. 3 (1959), 223-230; Léon Roudiez, "Schème et vocabulaire chez Malraux," French Review, 41, No. 3 (1967), 304-318.

[16]Dorenlot, Malraux ou l'unité de pensée (Paris: Gallimard, 1970).

[17]Kline, André Malraux and the Metamorphosis of Death (New York: Columbia Univ. Press, 1973).

[18]Victor Brombert est, incontestablement, le critique de la prison. Outre son recueil La Prison romantique: Essai sur l'imaginaire (Paris: José Corti, 1976), notons quelques travaux antérieurs comme point de repère: Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom (New York: Random House, 1968); Flaubert par lui-même (Paris: Seuil, 1971); "Esquisse de la prison heureuse," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 71, No. 2 (1971), 247-261; "Prison de la pensée: Le condamné de Hugo," L'Arc, 57 (1974), 6-14. Néanmoins, à notre avis, le livre de Brombert sur la prison romantique démontre que ce critique n'a pas de méthode sauf celle d'établir de longues listes exhaustives. Il nous indique toutes les allusions à la prison dans l'oeuvre d'un Nerval ou d'un Hugo mais ne détermine jamais la signification individuelle de cette image. La prison de Pascal, bien sûr, n'a pas la même résonance que celle de Stendhal ou celle de Sartre. Mais dans le livre de Brombert, ces distinctions ne sont pas soulevées. En effet, selon le critique, Pascal et Sartre présentent une 'prison heureuse"! Il aurait été souhaitable que Brombert ait limité ses recherches et ait approfondi un auteur.

[19]L'autre critique, Mary Ann Witt, est aussi très sensible à l'importance de la prison chez les auteurs modernes. Voir sa thèse "Prison imagery in the works of Franz Kafka and Camus," (1967-1968) (Harvard Univ.) et les articles suivants: "Camus et Kafka," Revue des Lettres Modernes, No. 264-270 (1971), 71-86; "Confinement in Die Verwandlung and Les Séquestrés d'Altona," Comparative Literature, 23 (1971), 32-44; "Imprisonment in Camus' 'Modern Tragedies': Les Justes, Requiem pour une nonne, Le Malentendu," Comparative Drama, 5, No. 1 (1971), 3-20; "Eugène Ionesco and the Dialectic of Space," Modern Language Quarterly, 33 (1972), 312-326; "Malraux's Early Prisons: Absurdity and Transcendence," Mélanges Malraux Miscellany, 8, No. 2 (1976), 20-37.

[20]Brombert, "Malraux: Poet of Violence and Destiny," Proceedings of the American Philosophical Society, 114, No. 3 (1970), 187.

[21]Dorenlot, Malraux ou l'unité de pensée, pp. 256-257.

[22]Boros, Un Séquestré — l'homme Sartrien: Etude du thème de la séquestration dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre (Paris: Nizet, 1968) et Le Guern, L'Image dans l'oeuvre de Pascal (Paris: Armand Colin, 1969).

[23] Il n'y a pas encore de théorie satisfaisante de l'espace sur laquelle on puisse fonder une analyse, quoique un petit nombre de critiques tentent d'en formuler une, par exemple, Roland Bourneuf, "L'Organisation de l'espace dans le roman," Etudes littéraires, 3, No. 1 (1970), 77-94 et Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'Univers du roman (Paris: Presses Universitaires de France, 1972). Voir aussi le livre récent de Jean Weisgerber, L'Espace romanesque (Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1978)..

[24] Geneviève Idt, Le Mur de Jean-Paul Sartre: Techniques et contexte d'une provocation (Paris: Larousse, 1972); Paul A. Fortier, "Création et fonctionnement de l'atmosphère dans Le Renégat de Camus," PMLA, 88, No. 3 (1973), 484-495 et "Le Décor symbolique de L'Hôte d'Albert Camus," French Review, 46, No. 3 (1973), 535-542; Michael Issacharoff, L'Espace et la nouvelle: Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus (Paris: José Corti, 1976).

[25] Je pense aux mots de Malraux dans Antimémoires: "Avec les camps, Satan a reparu visiblement sur le monde..." Le Miroir des limbes, p. 482.

[26] Malraux, "Antimémoires," Le Miroir des limbes, p. 7.

[27] Malraux, "Antimémoires," Le Miroir des limbes, p. 11.

Chapitre 1

[1]André Malraux, Les Conquérants, Oeuvres 1 (Paris: Gallimard, 1970), p. 266. Toutes les références seront tirées de cette édition et seront indiquées, entre parenthèses, dans le texte.

[2]La prison laisse une marque gravée pour toujours dans l'esprit d'un détenu comparable à la cicatrice imprimée sur la carte dont parle Perken dans La Voie royale.

[3]Ne pourrait-on pas considérer l'épisode de Garine où il découvre la comédie et l'absurdité de la vie comme une source importante de la scène de Meursault devant le tribunal dans L'Etranger de Camus?

[4]Le personnage Rebecci est présenté comme le contraire absolu de Garine. La citation suivante indique parfaitement cette constatation: "Sa vie était manquée. Il ne savait trop en quoi, mais elle était manquée. ... S'ennuyait-il ou se reprochait-il d'avoir accepté une vie peu digne des espoirs de sa jeunesse" (p. 133)? Lui aussi possède le livre Les Misérables et il a vécu près d'un bagne lorsque son frère était là.

[5]La description de la chambre d'hôpital suggère une atmosphère confinée: l'ombre de la palme près de la fenêtre trace des lignes ou des barreaux sur le mur, voir pp. 235-238.

[6]L'idée de "l'absorption" et la "transformation" d'un texte dans un autre texte ou de "l'intertextualité" fut formulée par Julia Kristeva, Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse (Paris: Seuil, 1969), p. 146.

[7]Il serait très profitable d'analyser le roman en s'inspirant de ces indications référentielles et intertextuelles. De plus, ce renvoi à Napoléon, à Hugo, à Nietzsche ou à Gandhi permet une caractérisation claire et nette des héros principaux du roman.

Chapitre II

[1]André Malraux, La Voie royale, Oeuvres II (Paris: Gallimard, 1970), p. 100. Les citations suivantes viennent de cette édition et seront placées entre parenthèses dans le texte.

[2]On ne peut pas faire autrement que constater l'influence nietzschéenne dans ce roman, comme dans tous les autres romans de Malraux. Pour un aperçu de cette influence, il y a, à titre d'exemple, l'article de Nicholas Hewitt, "Malraux et Nietzsche," Revue des Lettres Modernes, No. 425-431 (1975), 135-160. Ce critique conclut son exposé en affirmant que: "Nietzsche, pour Malraux, reste éternellement le philosophe de l'absurde, le chevalier à la triste figure, l'homme du souterrain, le frère de Dostoïevski et de Pascal" (p. 157).

[3]On pourrait certes considérer la relation intime entre Perken et Claude en termes classiques du double, c'est-à-dire, comme la relation entre les deux meurtriers Raskolnikov et Svidrigaylov dans Crime et châtiment de Dostoïevski.

[4]Remarquez que dans Les Conquérants et La Voie royale, les discussions préliminaires concernant la prison ont lieu sur un navire. Dans les deux cas, le bateau suggère un espace clos.

[5]L'idée que l'amour se manifeste par l'acceptation de la femme de suivre l'époux au bagne se retrouve plus explicitée dans La Condition humaine avec le couple Kyo et May. Notons aussi que lorsque Perken parle d'un "destin limité," il songe souvent à sa femme qui n'a pu accepter sa vieillesse: "Un jour elle a vu que sa vie avait pris une forme: la mienne, que son destin était là et non ailleurs, et elle a commencé à me regarder avec autant de haine que sa glace " (p. 57).

[6]Les personnages du roman, Perken et Claude, se regardent plusieurs fois dans un miroir lorsqu'ils prennent conscience de la réalité de la vieillesse et de la mort. Il y a une superposition de ces images (p. 36, p. 37, et pp. 139-140). Par exemple, on voit le geste de la mère de Claude: "L'odeur de décomposition des étangs enveloppait

Claude, qui revit sa mère ... regardant avec épouvante dans le petit miroir ... l'affaissement des coins de sa bouche et le grossissement de son nez, massant ses paupières avec un geste d'aveugle " (p. 58).

[7]Il y a une corrélation intéressante entre la déchéance du corps et la mise en scène du roman ou la décomposition de la végétation.

[8]La citation "... le regard en restait prisonnier. Il se sentait lié à elle par la haine comme à un être animé ..." (p. 80) expose l'étrange lien qui se crée entre l'homme et la prison.

[9]Gaston Bachelard dans _La Terre et les rêveries du repos_ (Paris: José Corti, 1948), affirme qu'un lieu clos a une double signification: d'une part, il est un abri ou un refuge, mais d'autre part, il enserre — "Et sans cesse reviennent les contradictions de l'être enfermé: il est protégé, mais il est prisonnier." p. 243. Par rapport à ce sujet, voir aussi l'article de Frederick R. Karl, "Enclosure, The Adversary Culture, and the Nature of the Novel," _Mosaic_, 7, No. 3 (1974), 1-15.

[10]Cet état physiologique d'un condamné à mort est comparable à celui détaillé dans la nouvelle "Le Mur" de Jean-Paul Sartre. Une analyse de ce prisonnier est habilement entreprise par Geneviève Idt dans _Le Mur de Jean-Paul Sartre: Techniques et contexte d'une provocation_ (Paris: Larousse, 1972).

[11]Le concept du jeu est fondamental pour comprendre la vie de Perken. En ce qui concerne ce concept, Perken expliquera aussi: "Puisque je dois jouer contre ma mort, j'aime mieux jouer avec vingt tribus qu'avec un enfant ..." (p. 59);"... l'exaltation de jouer plus que ma mort" (p. 122) et "Il me semble que je me jouerai moi-même sur l'heure de ma mort ..." (p. 165).Il faudrait considérer ce motif du jeu chez Malraux comme un écho pascalien.

[12]L'image de l'insecte est très propice pour démontrer la soumission et l'humiliation des hommes. C'est pourquoi elle accompagne souvent notre thème de la prison. Pour une étude sommaire de la métaphore de l'insecte et sa relation avec la prison, voir T. J. Kline, _André Malraux and the Metamorphosis of Death_ et Ralph Tarica, _Imagery in the_

Novels of André Malraux (Rutherford: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1980) surtout les pages 51-58.

[13]On connaît la passion de Malraux pour les arts plastiques. Or, on peut voir dans ses scènes descriptives — comme celle-ci du clair-obscur — des réminiscences des tableaux de Rembrandt, de La Tour, et de Goya. Voir les propos de Malraux au sujet de ces peintres: Les Voix du silence (Paris: La Galerie de la Pléiade, 1951). En plus, il y a une entrevue avec Malraux: Brian Thompson, "L'Art et le roman: L'Imagination visuelle du romancier," Revue des Lettres Modernes, No. 537-542 (1978), 83-104.

[14]Je crois qu'il y a une autre résonance pascalienne chez le romancier quand il se sert du motif de l'aveuglement. Nous vous signalons l'article de Brian Thompson, "The Image of Blindness in Malraux's Meditations on Art," Mélanges Malraux Miscellany, 3, No. 2 (1971), 16-25 qui regarde l'aveuglement dans un contexte particulier.

Chapitre III

[1]La phrase de Malraux se trouve citée dans Françoise Dorenlot, Malraux ou l'unité de pensée, p. 273.

[2]Le terme, "une scène de praxis," est de Victor Brombert dans son livre: La Prison romantique: Essai sur l'imaginaire. Aussi, on peut penser à Karl Jaspers et son concept analogue de ce qu'il appelle une "situation limite."

[3]Malraux, Les Voix du silence, p. 628.

[4]Malraux, La Condition humaine, Oeuvres II (Paris: Gallimard, 1970), p. 422. Toutes les références de citations seront mises entre parenthèses dans le texte. Cette antithèse entre la dignité et l'humiliation est prononcée par Kyo devant l'officier König. On sait que König a été lui-même victime de la torture: "— Ils m'ont enfoncé un clou dans chaque épaule, à travers chaque étoile. Long comme un doigt ..." (p. 403). Se venger contre l'humiliation de ce supplice signifie donc pour König de tuer l'ennemi pour retrouver sa dignité: "A coup sûr il racontait cette histoire — ou se la racontait — chaque fois qu'il pouvait tuer, comme si ce récit eût pu gratter jusqu'au sang l'humiliation sans limites qui le torturait. ... Ma dignité, à moi, c'est de les tuer..." (p. 404).

[5]La critique ne s'occupe pas de relever les images carcérales des autres séquences du roman et à les relier à l'oeuvre intégrale. Elle s'attarde uniquement à l'étude de la sixième partie du roman. Voir, par exemple, les traités de Claude Vigée, "La Mort comme épreuve du réel dans les romans d'André Malraux," Modern Language Notes, 83, No. 4 (1968), 513-523; Cheng Lok Chua, "Structure et image dans La Condition humaine d'André Malraux," trad. Marie des Neiges Grossas, Revue des Lettres Modernes, No. 304-309 (1972), 29-46; et Henri Dumazeau, La Condition humaine: Malraux (Paris: Hatier, 1974).

[6]Lettre d'André Malraux écrite en 1934 et citée par Gaëtan Picon dans Malraux par lui-même (Paris: Seuil, 1974).

[7]Pour ce qui est de l'emprisonnement de Katow, le roman explique que celui-ci avait passé cinq ans en prison en 1905: "... condamné après l'affaire d'Odessa à la détention dans l'un des bagnes les moins durs, [il] avait demandé à accompagner volontairement, pour les instruire, les malheureux envoyés aux mines de plomb" (p. 199).

[8]Magny, "Malraux le fascinateur," <u>Esprit</u>, 16, No. 149 (1948), 528.

[9]Il serait instructif de faire une recherche sur l'image des insectes dans ce roman, et tout spécialement, des animaux encagés.

[10]Malraux, <u>Antimémoires</u>, <u>Oeuvres</u> <u>IV</u> (Paris: Gallimard, 1970),

[11]Bespaloff, "Notes sur André Malraux," <u>Cheminements et carrefours</u>, p. 23.

[12]Victor Brombert souligne cette idée du temps demeurant figé ou suspendu lors d'un emprisonnement comme un des thèmes les plus importants du roman. Voir <u>La Prison romantique</u>: <u>Essai sur l'imaginaire</u>, pp. 203-211.

[13]Notre analyse de <u>La Condition humaine</u> nous a démontré les plus mémorables significations assignées à l'image. Mais, n'oublions pas que le champ référentiel de notre sujet est encore d'une plus grande ampleur: la plupart des personnages et diverses autres situations du roman sont caractérisés en termes de l'incarcération. Il y a, à titre d'exemple, le terrorisme de Tchen, l'opium de Gisors et le jeu de Clappique qui les entraînent dans une sorte de vie à huis clos. Après son premier meurtre, Tchen est initié à un monde nouveau auquel il ne pourra plus échapper. Lorsqu'il revient de son assassinat, il s'identifie au grillon dans une cage: "il alla regarder le grillon endormi dans sa cage minuscule..." p. 179 et "il entrait dans la vie terroriste <u>comme dans une prison</u> ..." (p. 222; je souligne). Gisors, en revanche, se repli sur lui-même et s'enferme dans le silence, la paix, la solitude. Il se crée une retraite dans laquelle il peut exister de la même manière que son poisson vit confiné dans un aquarium. Et aussi, le baron Clappique considère son aventure en Chine comme un divertissement ou une évasion. Au temps de quitter ce pays pour l'Europe, il avoue qu'il doit

retourner à un univers de prisonniers: "L'Europe, pensa-t-il; la fête est finie. [...] Il semblait qu'elle vînt au-devant de lui avec la cloche qui se rapprochait, non plus comme celle d'une délivrance, mais comme celle d'une prison" (p. 429; je souligne).

[14] Il y aurait une étude stylistique à faire sur la fréquence des verbes qui dénotent l'emprisonnement: les verbes "déchirer," "contraindre," "étouffer," et surtout "écraser." Donc, s'il y a un verbe qui caractérise La Condition humaine, ce verbe est incontestablement "écraser." De la même manière, nous avons vu comment La Voie royale utilise principalement le verbe "traquer" et le roman Les Conquérants le verbe "marquer." Ainsi, les prisonniers sont soit des hommes marqués, soit des hommes traqués, ou des hommes écrasés.

[15] On connaît la définition de Malraux sur l'érotisme dans son essai "Laclos et Les Liaisons dangereuses (1939)," Le Triangle noir, "Il y a érotisme dans un livre dès qu'aux amours physiques qu'il met en scène, se mêle l'idée d'une contrainte" (p. 44).

Chapitre IV

[1]Malraux, Le Temps du mépris (Paris: Gallimard, 1935), p. 8. Toutes les références seront tirées de cette édition et seront indiquées entre parenthèses dans le texte. Une étude des romans où figure un prisonnier unique dans sa cellule pourrait être entreprise. Une comparaison de ces romans signalerait les ressemblances saillantes entre le comportement des divers prisonniers: à savoir les réactions physiques et psychologiques et la pensée du détenu. Par exemple, il serait intéressant de comparer la nouvelle de Victor Hugo avec ce bref roman de Malraux. Dans Le Dernier jour d'un condamné, le héros est un des prototypes de la littérature dite souterraine ou carcérale. En effet, la citation suivante démontre l'oppression et la domination du cachot sur le prisonnier: "Tout est prison autour de moi; je retrouve la prison sous toutes les formes, sous la forme humaine comme sous la forme de grille ou de verrou. Ce mur, c'est de la prison en pierre; cette porte, c'est de la prison en chair et en os. La prison est une espèce d'être horrible, complet, indivisible, moitié maison, moitié homme. Je suis sa proie; elle me couve, elle m'enlace de tous ses replis. Elle m'enferme dans ses murailles de granit, me cadenasse sous ses serrures de fer, et me surveille avec ses yeux de geôlier." Le Dernier jour d'un condamné, Oeuvres complètes de Victor Hugo (Paris: J. Hetzel, n.d., Vol. 24), p. 87. L'important récit de Hugo préfigure les grands romans de la prison — de Dostoïevski, de Camus ... En ce qui concerne l'influence du récit de Hugo sur les romans de Camus, voir Fernande Bartfeld, Camus et Hugo: Essai de lectures comparées (Paris: Minard, 1975) ou l'influence de Dostoïevski sur Camus, voir Ervin C. Brody, "Dostoevsky's Presence in Camus' Early Works," Neohelicon, 8, No. 1 (1980-1981), 77-118.

[2]On sait que l'acheminement de la pensée de Malraux s'arrête ultimement sur la figure de Lazare comme symbole positif d'un renouveau de vie. Certes, cet intérêt est confirmé par le titre d'un de ses derniers livres: Lazare, Le Miroir des limbes (Paris: Gallimard, 1974). Le motif de Lazare est aussi prééminent dans l'oeuvre de Dostoïevski, voir à ce sujet Crime and Punishment, trans. Jessie Coulson, ed. George Gibian (New York: W.W. Norton and Company, 1975), pp. 274-277.

[3]Le héros du Temps du mépris quitte le cachot quand un de ses camarades déclare qu'il est le militant Kassner. On retrouve cette situation ou cette structure d'une libération

fortuite dans d'autres romans de prison, comme celui de Dostoïevski, Crime and Punishment, p. 375. Des situations analogues se constatent chez Sartre ou Camus.

[4]Remarquons, ici, encore une fois l'importance de l'ombre et de la lumière. La lumière du corridor qui brille sur Kassner, au seuil du cachot, symbolise le concept d'une renaissance à la vie. De plus, Malraux suggère dans l'épisode de la tempête que le nuage noir dessine des barres sur l'armature de l'avion.

[5]Insistons sur le fait que dans la prison, presque tous les sens du détenu sont diminués sauf celui de l'ouïe. Donc, dans l'obscurité et le silence du cachot, Kassner ne peut qu'entendre les hurlements ou les coups frappés.

[6]L'image des mains adjointe au thème de la fraternité accentue l'idée d'entraide et de secours. Ainsi, souvent Malraux associe cette image à l'amitié virile dans ses romans.

[7]L'idée maîtresse que l'on décèle de l'évocation des camps d'extermination dans les Antimémoires est précisément celle-ci: l'homme a pu, à travers les âges, perfectionner les instruments et les méthodes qui infligent la torture et la mort à d'autres hommes — "... car les tortures avaient jadis pour but d'obtenir des aveux, de châtier une hérésie religieuse ou politique. Le but suprême était [maintenant] que les prisonniers perdissent, à leurs propres yeux, leur qualité d'hommes" (p. 545). Egalement, on pense à la nouvelle de Kafka où la conception d'un mode de torture absolument inhumain a dévançé le régime Nazi, In the Penal Settlement dans Metamorphosis and Other Stories, trans. Willa and Edwin Muir (Middlesex: Penguin Books, 1970).

[8]Malraux, Lazare, Le Miroir des limbes, pp. 249-250.

[9]Le sublime refrain: "... et si cette nuit est une nuit du destin — Bénédiction sur elle jusqu'à l'apparition de l'aurore ..." (p. 56)(pp. 181-182) ouvre et clôture le roman. La répétition de ces vers met en évidence la structure circulaire d'une descente et d'une remontée à la vie. Elle suggère aussi l'imminence du destin et d'un destin sacré.

[10]De la même manière que les verbes "marquer," "traquer," "écraser" soulignent le ton, l'atmosphère, ou l'idée prédominante d'un roman, le mot clé de Le Temps du

mépris est incontestablement le verbe durer. En dernier lieu, retenons que la prison n'est pas souvent vue ou étudiée comme espace et image dans les plus récents romans de Malraux, c'est-à-dire, Le Temps du mépris, L'Espoir, et Les Noyers de l'Altenburg.

Chapitre V

[1]Malraux, L'Espoir, Oeuvres 111 (Paris: Gallimard, 1970), p. 396. Les références seront tirées de cette édition et seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

[2]Un livre récent traite le sujet des voix narratives et les techniques de ce roman, voir Philippe Carrard, Malraux ou le récit hybride: Essai sur les techniques narratives dans L'Espoir (Paris: Minard, 1976).

[3]Les cinq scènes se trouvent aux pages suivantes: la première (pp. 217-219), la deuxième (pp. 228-234), la troisième (pp. 252-264), la quatrième (pp. 370-372), la dernière (pp. 394-398).

[4]Cette technique de relier quelques personnages autour du thème de la prison pourrait certainement s'appliquer à d'autres thèmes ou images. Or, le roman contient plusieurs scènes agencées qui forment un court récit. Je crois que cette technique joue un rôle déterminant dans la stylistique de ce roman. Par conséquent, il vaudrait la peine d'étudier ce procédé .

[5]Outre les prisonniers Moreno et Hernandez, le roman indique qu'il y a beaucoup d'autres personnes qui ont été incarcérées au cours de leur existence. Le Négus a passé cinq ans en prison, Marcelino a fait deux ans de prison sous les fascistes, Puig, Scali, Lopez et d'autres personnages ont été également au bagne. De ces prisonniers, on retient principalement l'aveu de Le Négus à Pradas concernant une idée clé que nous avons déjà énoncée: celle de l'humiliation de la prison et de l'homme "marqué" par l'épreuve du bagne — "... quand les hommes sortent de prison, neuf fois sur dix leur regard ne se pose plus. Ils ne regardent plus comme des hommes. Dans le prolétariat aussi, il y a beaucoup de regards qui ne se posent plus. Et il faut changer ça pour commencer. Tu comprends? ..." (p. 204).

[6]Avant L'Espoir, tous les romans de Malraux ne présentait ni ne discutait le jeu des condamnés en prison. La seule exception serait une brève note dans la scène de Kyo et Katow dans la salle d'attente où l'on voit un blessé jouer à la courte paille. La Condition humaine, p. 434. Ce jeu de sous

dans L'Espoir se relie intimement à la célèbre pensée de Pascal — 12/163: "Un homme dans un cachot, ne sachant pas si son arrêt est donné, n'ayant plus qu'une heure pour l'apprendre [...]. Il est contre nature qu'il emploie cette heure-là, non à s'informer si l'arrêt est donné, mais à jouer au piquet."

[7]La relation qui existe entre Moreno et Hernandez est très semblable à celle entre Claude et Perken. Nous avons expliqué cette relation en termes du double dans La Voie royale. De même, le concept du double s'appliquerait aussi bien dans ce roman. Après la mort d'Hernandez, Moreno croit qu'il est devenu soudainement son ancien ami: "Hernandez, aujourd'hui, c'était lui Moreno" (p. 370).

[8]Le problème de la morale chez Hernandez pourrait se définir en opposant le but des communistes à celui des volontaires qui participent dans la révolution. Pour les communistes, c'est la question de "faire," pour un idéaliste comme Hernandez, c'est la question d' "être": "Les communistes veulent faire quelque chose. Vous et les anarchistes, pour des raisons différentes, vous voulez être quelque chose .... C'est le drame de toute révolution comme celle-ci" (p. 217).

[9]On pourrait éclairer la technique du monologue intérieur d'un homme juste avant sa mort en évoquant le soliloque très émouvant de Quentin avant son suicide dans le roman de Faulkner The Sound and the Fury (New York: Vintage Books, 1954 (1929)), pp. 93-222. Ajoutons qu'il y a une thèse qui aborde le sujet des prisons chez Faulkner: voir Eric Luther Newhall, "Prisons and Prisoners in the Works of William Faulkner," DA, 36 (1976), 5300A (Univ. of California).

[10]C'est nous qui soulignons le verbe "penser." De ce monologue intérieur, on remarque qu'Hernandez revient souvent sur son obsession: "... l'instant où un homme sait qu'il va mourir sans pouvoir se défendre" (p. 260), et il ose croire, jusqu'à la fin, que l'homme peut s'échapper même d'une situation où il n'y a aucun espoir. L'autre idée maîtresse de ce dernier monologue se rapporte à l'irréalité et à la comédie de la scène d'exécution. On se rappelle que dans Les Conquérants, Garine a eu cette même impression de la comédie du procès.

[11]Je suis persuadée que Malraux s'est inspiré du plan de la pensée 1V/434 afin d'élaborer cette scène d'exécution. Dans le fragment de Pascal, il y a l'ébauche d'un tableau téné-

breux qui présente l'homme condamné, l'homme égorgé et l'homme spectateur. Pascal met en relief la notion du regard: "égorgés à la vue des autres," "ceux qui restent voient," "se regardant les uns et les autres." Ces deux scènes comparables, celle de Malraux et celle de Pascal, nous entraînent à constater les nombreuses images similaires de la prison dans Le Journal d'un poète et dans Stello d'Alfred de Vigny. Celui-ci réinvente des scènes de Pascal. Citons, par exemple, quelques importants fragments qui s'insèrent entre les pensées de Pascal et les romans de Malraux: "De la vie — C'est une prison perpétuelle. Les captifs n'ont que deux états: Léthargie ou Convulsions, Ennui ou Inquiétude, et vont toujours de l'un à l'autre. De temps à autre on en tire un de la prison pour n'y jamais rentrer. On ne sait où il va. [...] Voilà l'état vrai de l'homme dans la vie." Le Journal d'un poète, Oeuvres complètes, vol. 11, ed. F. Baldensperger (Paris: Gallimard, 1948), p. 993; ou une scène dans Stello: "C'était un appel nominal. Dès qu'un nom était prononcé, deux hommes s'avançaient et enlevaient de sa place le prisonnier désigné. [...] L'appel continua. [...] Chaque fois qu'un prisonnier partait, on enlevait son couvert, et ceux qui restaient s'approchaient de leurs nouveaux voisins en souriant amèrement. André Chénier [...] restait les bras croisés et les yeux élevés au ciel, comme pour se demander s'il était possible que le ciel souffrit de telles choses, à moins que le ciel ne fût vide. [...] La voix rude et impitoyable du commissaire continuait son appel. [...] La lecture continuait. Les hommes, les femmes, les enfants même, se levaient et passaient comme des ombres." Les Consultations du docteur Noir: Première Consultation, Stello (Paris: Garnier, 1970), pp. 737-738. Comme Malraux dans L'Espoir, Vigny insiste sur deux idées primordiales: le jeu en prison et la résolution de la fraternité. — "... je subis ma prison. J'y tresse de la paille pour l'oublier quelquefois: là se réduisent tous les travaux humains." Le Journal d'un poète, p. 967. La "Réponse d'Eva" dans le Journal annonce que le seul recours efficace des prisonniers est la fraternité: "[C'est que] notre devoir est ... de nous tendre la main mutuellement dans notre prison et notre exil ..." Ainsi, à cause des parallèles très frappants et de mes travaux antérieurs sur Pascal et Vigny, je prépare une étude sur la prison à inspiration métaphysique chez Pascal, Vigny et Malraux.

[12]L'idée que le contraire de l'humiliation est la fraternité est répétée dans le texte, voir p. 102: "Et voilà ce que je peux te dire: le contraire de ça, l'humiliation, comme il dit, c'est pas l'égalité. ... parce que, le contraire d'être vexé, c'est la fraternité."

[13]La métaphore de la prison est utilisée dans des circonstances très diverses. On compare les victoires

éphémères des révolutionnaires en termes de la joie que ressent un prisonnier enfin libéré: par exemple, quand l'anglais House apprend qu'il sera guéri, il s'exclame et "une ivresse de prisonnier libéré monta du lit" (p. 115). Pour d'autres exemples similaires, voir p. 76, p. 157.

[14] Il y a, tout au long de L'Espoir, le leitmotiv des murs: soit que le condamné est assommé sur les murs, que le révolutionnaire se cache derrière les murs ou qu'il escalade les murs pendant les combats ou qu'il écrive sur les murs avec du sang "Meure le fascisme" (p. 92) ou encore que le paysan construise des murs pour démontrer sa dignité ("Les paysans rageurs qui combattaient sous [Magnin] combattaient pour élever ces petits murs, la première condition de leur dignité" p. 493).

[15] Le peuple considère la plupart des abris clos comme un refuge où l'homme attend la mort. Pensons, à titre d'exemple, à Alvear "réfugié à la fois dans cette chambre fermée, dans ce fauteuil et dans la poésie ..." (p. 323).

[16] J'interprète la marche de l'exode et la marche des prisonniers et des blessés comme un choeur dans une tragédie grecque. Cette idée ne fait que compléter la définition de la tragédie exposée par Malraux dans la préface au Temps du mépris.

[17] Une étude structurale sur l'espace clos et l'espace ouvert dans L'Espoir serait à faire.

Chapitre VI

[1]Malraux précise dans les Antimémoires et ailleurs comment la vie vint à ressembler de plus en plus à ses romans. Or, cette constatation est très juste en ce qui concerne la prison. Nous notons l'évolution de la simple prison des premiers romans aux camps de concentration du Temps du mépris ou des Noyers de l'Altenburg.

[2]La cathédrale de Chartres est un symbole de la permanence de la souffrance. Berger contemple les prisonniers autour de lui et remarque que leur mine semble émerger du passé. Ces guerriers font partie de cette ancienne race des combattants du moyen âge.

[3]Malraux, Les Noyers de l'Altenburg (Paris: Gallimard, 1948), p. 13. Toutes les références seront de cette édition et se trouveront entre parenthèses dans le texte.

[4]Malraux répète et commente, entre autres, cette scène pathétique et malveillante de la femme avec la corbeille de pain dans ses Antimémoires. Ce geste de la paysanne et la réaction des prisonniers ont vivement impressionné l'auteur.

[5]Les prisonniers écrivent des lettres tout en sachant qu'elles seront peut-être éparpillées par le vent. De même, Berger a rédigé son journal dans l'incertitude. Ainsi, les prisonniers et Berger ont écrit pour eux-mêmes et pour se délivrer de la prison.

[6]Notre méthode d'analyse, tout au long de notre dissertation, est très proche de celle de Stieglitz. Il examine le thème de la prison dans trois romans. De là, il décèle l'idée principale ou une formule clé qui pourrait unir ces romans.

[7]Pourquoi ne pas considérer le roman Les Noyers de l'Altenburg, et même tous les romans de Malraux, comme l'oeuvre d'un romancier qui a été jadis un prisonnier. Or, on pourrait joindre Malraux au rang des trois autres solitaires, et associer les romans de Malraux aux trois grands romans de prison.

[8]Il y a, à travers ce roman, la superposition des aventures du père de Berger et de Berger lui-même. De plus, les événements de la vie du père s'allient étroitement à ceux de son fils. Dans le prologue, Berger esquisse les parallèles entre leur vie: "A quel point je retrouve mon père, depuis que certains instants de sa vie semblent préfigurer la mienne! J'ai été blessé le 14, prisonnier le 18; son sort dans l'autre guerre — de l'autre côté ... — a été décidé le 12 juin 1915. Il y a vingt-cinq ans, presque jour pour jour[..] Il n'était pas beaucoup plus vieux que moi lorsqu'a commencé de s'imposer à lui ce mystère de l'homme qui m'obsède aujourd'hui, et qui me fait commencer, peut-être, à le comprendre" (p. 29). Le concept du double que l'on a avancé pour expliquer les relations entre Claude et Perken ou entre Moreno et Hernandez s'applique très bien ici. Au fait, l'exposé de Möllberg présente l'origine et le sens de cette notion du double: "Quand l'homme avait cessé d'être prisonnier du cosmos, il avait rencontré nécessairement la mort[..] Il avait donc commencé à lutter contre la mort. Dès la plus ancienne Egypte, l'idée du double s'élabore ..." (p. 137).

[9]Du point de vue de la stylistique, on discerne un verbe qui prédomine et qui répond aux verbes antécédents tels "marquer," "traquer," "écraser," "durer." Or, le verbe de ce dernier roman reflète le positif: <u>tenir</u> contre la prison.

[10]Il y a, dans ce roman, comme dans les autres, des scènes de noirceur et de clarté qui servent à peindre l'espace de la claustration. Par exemple, dans la grande scène du char renversé dans la fosse, les quatre prisonniers utilisent un petit fanal pour s'éclairer au milieu de la vaste noirceur. Par conséquent, ce petit fanal projette sa faible lueur contre la paroi du char. Il y a d'autres décors très suggestifs dans ce roman, à savoir, l'éclairage des vitraux de la cathédrale de Chartres et l'ombre des deux noyers dans le prieuré de l'Altenburg.

[11]Après chaque descente ou chaque "nuit de destin," il y a le retour à la vie et la redécouverte de la terre. Mais, ce moment de renaissance et d'émerveillement se dissout assez rapidement. Ainsi, l'homme voit la vie d'un oeil nouveau après chaque expérience tragique: la vie est une suite de renaissances.

[12]Observons qu'il existe en dehors de la nappe des gaz, la forêt elle-même qui enserre d'abord l'armée ennemie. Il y a des comparaisons et des métaphores qui désignent la forêt

précisément en termes d'une prison, par exemple, "les quatre murs vert-sombre des arbres" (p. 217)et "une barrière épineuse" (p. 220).

[13]On se souvient que l'image de l'araignée et de la toile est la figuration de l'emprisonnement très souvent évoquée dans le roman Le Temps du mépris. Citons une des meilleures illustrations: "Mais, si la vue de Kassner était redevenue presque normale, son esprit demeurait attaché au cachot par mille toiles d'araignées" (p. 123).

[14]Cette image du gazé bouleverse le père de Berger de la même façon que Tchen a été envahi par l'image du blessé ligoté. Respectivement hantés par ces images, le père de Berger et Tchen conçoivent leur image obsédante comme le symbole de la souffrance et du délaissement.

[15]La pensée de Malraux comme celle de Pascal est interrogative. En ce qui concerne la parenté d'esprit entre l'apologiste et notre auteur, retenons le fait que Malraux lui-même a félicité le critique Hoffmann qui envisageait d'entreprendre une étude fondée sur l'influence pascalienne: "Lorsqu'en 1955 je fis part à Malraux de mon projet de consacrer une étude à son oeuvre et que je lui fis remarquer que je comptais le faire dans une perspective pascalienne, il m'approuva: 'Vous avez raison de partir de Pascal' [...] Ce qui nous montre bien que Malraux, d'emblée, se situe dans une certaine tradition de pensée: une tradition d'inquiétude et d'interrogation, consciente du mystère que l'homme est à ses propres yeux. Du reste les deux pôles de la pensée de Pascal — grandeur de l'homme et misère de l'homme — se retrouveront chez l'auteur de la Condition humaine. L'homme est un néant suspendu entre deux infinis — ... L'image pascalienne de l'homme et la démarche de l'esprit qu'elle suscite est singulièrement proche de celles de Malraux et la pensée de Pascal est déjà, comme celle de Malraux, une pensée interrogative." Joseph Hoffmann, L'Humanisme de Malraux (Paris: Klincksieck, 1963), pp. 27-28.

[16]L'idée du père de Berger touche de près les pensées de Pascal 15/198 et 15/199 (Disproportion de l'homme). Ces fragments montrent, eux aussi, l'homme jeté dans un univers incompréhensible et indifférent. Remémorons-nous quelques phrases très frappantes de l'homme enfermé dans l'univers: "En voyant l'aveuglement et la misère de l'homme, en regardant tout l'univers muet et l'homme sans lumière abandonné à lui-même, et comme égaré dans ce recoin de l'univers sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il y est venu faire,

ce qu'il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance, j'entre en effroi comme un homme qu'on aurait porté endormi dans une île déserte et effroyable, et qui s'éveillerait sans connaître et sans moyen d'en sortir" (15/198). "Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes; la fin des choses et leurs principes sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable" (15/199).

[17]Nous retrouvons cette question — qu'est-ce qui constitue la notion de l'homme — dans les autres romans de Malraux. L'exemple qui suit est tiré du roman L'Espoir: "Voilà vingt ans que Scali entendait parler de "notion de l'homme." Et se cassait la tête dessus. C'était du joli, la notion de l'homme, en face de l'homme engagé sur la vie et la mort" (p. 429)!

[18]On sait que cette image de Möllberg et du poisson dans l'aquarium était aussi celle employée par Gisors.

[19]L'image de la termitière est affiliée à Perken. Voir ses paroles déjà citées dans notre analyse de La Voie royale: "Ces termites vivent dans leur termitière, soumis à leur termitière. Je ne veux pas être soumis."

[20]Je ne crois pas qu'on ait remarqué l'ironie sous-jacente du narrateur (et de l'auteur) dans la description du colloque de l'Altenburg. Les paroles du savant Möllberg sont mises en opposition avec le bruit du retentissement des bûches précipitées sur le pavé. Möllberg ne saisit pas le symbolisme des noyers et des bûches. En effet, on doit lui signaler que les bûches sont une métaphore. Voir p. 146. Ces bûches expliquent aussi le titre même de ce dernier roman — Les Noyers de l'Altenburg. De plus, il y aurait beaucoup à dire sur l'ironie foncière dans cette oeuvre et aussi l'ironie qui perce ça et là dans les autres romans de Malraux.

BIBLIOGRAPHIE

André Malraux

Antimémoires. Oeuvres IV. Illustrations de Chagall. Paris: Gallimard, 1970 (1967). (La Gerbe illustrée)

La Condition humaine. Oeuvres II. Illustrations d'Alexeieff. Paris: Gallimard, 1970 (1933), pp. 169-467. (La Gerbe illustrée)

Les Conquérants. Oeuvres I. Illustrations de Masson. Paris: Gallimard, 1970 (1928), pp. 111-314. (La Gerbe illustrée)

L'Espoir. Oeuvres III. Illustrations de Masson. Paris: Gallimard, 1970 (1937). (La Gerbe illustrée)

"L'Héritage culturel." Commune, 37 (1936), 1-9.

"Lignes de force." Preuves, 5, No. 49 (1955), 5-15.

Le Miroir des limbes. Paris: Gallimard, 1976. (Bibliothèque de la Pléiade)

Les Noyers de l'Altenburg. Paris: Gallimard, 1948.

"Préface à Sanctuaire de W. Faulkner." Nouvelle Revue Française, 41 (1933), 744-747.

Saturne: Essai sur Goya. Paris: La Galerie de la Pléiade, 1950.

Le Temps du mépris. Paris: Gallimard, 1935.

La Tête d'obsidienne. Paris: Gallimard, 1974.

Le Triangle noir: Laclos, Goya, Saint-Just. Paris: Gallimard, 1970.

La Voie royale. Oeuvres II. Illustrations d'Alexeieff. Paris: Gallimard, 1970 (1930), pp. 11-168. (La Gerbe illustrée)

Sources secondaires

Albérès, R.M. "André Malraux and the 'Abridged Abyss'." Trans. Kevin Neilson. Yale French Studies, 18 (1957), 45-54.

Bespaloff, Rachel. "Notes sur André Malraux." Cheminements et carrefours. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1938, pp. 22-58. (Essais d'art et de philosophie)

Blend, Charles D. André Malraux: Tragic Humanist. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1963.

Britwum, Kwabena. "Garine, the Self and the Tragic Theme in Les Conquérants." Modern Language Review, 69, No. 4 (1974), 779-784.

Brombert, Victor. "Malraux: Poet of Violence and Destiny." Proceedings of the American Philosophical Society, 114, No. 3 (1970), 187-190.

Carduner, Jean. La Création romanesque chez Malraux. Paris: Nizet, 1968.

Carrard, Philippe. Malraux ou le récit hybride: Essai sur les techniques narratives dans L'Espoir. Paris: Minard, 1976. (Archives des Lettres Modernes)

Chua, Cheng Lok. "Structure et image dans La Condition humaine d'André Malraux." Trad. Marie des Neiges Grossas. Revue des Lettres Modernes, No. 304-309 (1972), 29-46.

Delhomme, Jeanne. Temps et destin: Essai sur André Malraux. Paris: Gallimard, 1955. (Les Essais LXXIII)

Domenach, Jean-Marie. "Malraux ou la tragédie de la mort." Le Retour du tragique. Paris: Seuil, 1967, pp. 176-194.

Dorenlot, F.E. Malraux ou l'unité de pensée. Paris: Gallimard, 1970. (Les Essais CLIV)

Dumazeau, Henri. La Condition humaine: Malraux. Paris: Hatier, 1974. (Profil d'une oeuvre)

Fitch, Brian T. Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir. Paris: Lettres Modernes, 1964. (Bibliothèque des Lettres Modernes V)

Fortier, Paul A. "Structuration mythique de La Voie royale." Revue des Lettres Modernes, No. 355-359 (1973), 41-52.

Gaillard, Pol. André Malraux. Paris: Bordas, 1970. (Présences littéraires)

__________, ed. Les Critiques de notre temps et Malraux. Paris: Garnier, 1970. (Les Critiques de notre temps)

Girard, René. "L'Homme et le cosmos dans L'Espoir et Les Noyers de l'Altenburg d'André Malraux." PMLA, 68, No. 1 (1953), 49-55.

Grosjean, Jean. "Les Antimémoires d'André Malraux." Nouvelle Revue Française, 15, No. 178 (1967), 658-666.

Groves, Margaret. "Malraux's Lyricism and the Death of Kyo." Modern Language Review, 64, No. 1 (1969), 53-61.

Hewitt, Nicholas. "Malraux et Nietzsche: Un Rapport qu'il faut nuancer." Revue des Lettres Modernes, No. 425-431 (1975), 135-160.

Hoffmann, Joseph. L'Humanisme de Malraux. Paris: Klincksieck, 1963.

Kamerbeek, J. Jr. "Le Titre de La Condition humaine dans sa perspective historique." Le Français Moderne, 38, No. 4 (1970), 440-446.

Kline, Thomas Jefferson. André Malraux and the Metamorphosis of Death. New York: Columbia Univ. Press, 1973.

__________. "Le Temps (du mépris) retrouvé." Revue des Lettres Modernes, No. 355-359 (1973), 75-92.

Magny, C.-E. "Malraux le fascinateur." Esprit, 16, No. 149 (1948), 513-534.

Moeller, Charles. "André Malraux ou l'espoir sans terre promise." Littérature du XXe siècle et Christianisme. Vol. 111. Paris: Casterman, 1963, pp. 21-192.

Peyre, Henri. "Malraux." French Novelists of Today. New York: Oxford Univ. Press, 1967, pp. 210-243.

Picon, Gaëtan. André Malraux. Paris: Gallimard, 1945. (Les Essais XVII)

__________. Malraux par lui-même. Paris: Seuil, 1974 (1953). (Ecrivains de toujours)

Reck, Rima Drell. "Malraux's Transitional Novel: Les Noyers de l'Altenburg." French Review, 34, No. 6 (1961), 537-544.

Rees, G.O. "Sound and Silence in Malraux's Novels." French Review, 32, No. 3 (1959), 223-230.

__________. "Types of Recurring Similes in Malraux's Novels." Modern Language Notes, 68, No. 6 (1953), 373-377.

Romanowski, Sylvia. "La Nuit dans l'oeuvre romanesque d'André Malraux." Revue des Sciences Humaines, 33, No. 129 (1968), 91-105.

Roudiez, Léon. "Schème et vocabulaire chez Malraux." French Review, 41, No. 3 (1967), 304-318.

Simon, Pierre-Henri. L'Homme en procès: Malraux, Sartre, Camus et Saint-Exupéry. Neuchâtel: La Baconnière, 1950.

Smith, Roch. Le Meurtrier et la vision tragique: Essai sur les romans d'André Malraux. Paris: Didier, 1975.

Sonnenfeld, Albert. "Malraux and the Tyranny of Time: The Circle and the Gesture." Romanic Review, 54, No. 3 (1963), 198-212.

Stokes, Samuel E. Jr. "Malraux and Pascal." Wisconsin Studies in Contemporary Literature, 6, No. 3 (1965), 286-292.

Vigée, Claude. "La Mort comme épreuve du réel dans les romans d'André Malraux." Modern Language Notes, 83, No. 4 (1968), 513-523.

Witt, Mary Ann. "Malraux's Early Prisons: Absurdity and Transcendence." Mélanges Malraux Miscellany, 8, No. 2 (1976), 20-37.

Ouvrages et Articles Généraux

Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

Bartfeld, Fernande. Camus et Hugo: Essai de lectures comparées. Paris: Minard, 1975. (Archives des Lettres Modernes)

Béguin, Albert. "Les Poètes et la prison." Création et destinée: Essais de critique littéraire. Ed. Pierre Grotzer. Paris: Seuil, 1973, pp. 145-148.

Blume, Bernhard. "The Metamorphosis of Captivity. Some Aspects of the Dialectics of Freedom in Modern Literature." German Quarterly, 43, No. 3 (1970), 357-375.

Boros, Marie-Denise. Un Séquestré — l'homme Sartrien: Etude du thème de la séquestration dans l'oeuvre littéraire de Jean-Paul Sartre. Paris: Nizet, 1968.

Bourneuf, Roland et Réal Ouellet. L'Univers du roman. Paris: Presses Universitaires de France, 1972. (Littératures Modernes)

Bousquet, Jacques. Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne): Essai sur la naissance et l'évolution des images. Paris: Didier, 1964. (Etudes de Littérature Etrangère et Comparée)

Brombert, Victor. "Esquisse de la prison heureuse." Revue d'Histoire Littéraire de la France, 71, No. 2 (1971), 247-261.

Brombert, Victor. *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil, 1971. (Ecrivains de toujours)

__________. *La Prison romantique: Essai sur l'imaginaire*. Paris: José Corti, 1976.

__________. *Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom*. New York: Random House, 1968.

Brown, Nathalie Babel. "A Structural and Thematic Analysis of F. Dostoevsky's *Crime and Punishment* in Relation to Hugo's *Les Misérables*." *DA*, 34 (1973-1974), 2610A-2611A (Columbia Univ.).

Chambers, Ross. *La Comédie au château: Contribution à la poétique du théâtre*. Paris: José Corti, 1971.

Courcelle, Pierre. "Tradition platonicienne et traditions chrétiennes du corps-prison." *Revue des Etudes Latines*, 43 (1965), 406-443.

D'Eaubonne, Françoise. *Les Ecrivains en cage: Essai*. Paris: André Ballard, 1970.

Doubrovsky, Serge. "Sartre and Camus: A Study in Incarceration." *Yale French Studies*, 25 (1960), 85-92.

Durand, Gilbert. *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme: Contribution à l'esthétique du romanesque*. Paris: José Corti, 1961.

Forde, Marianna C. "Condemnation and Imprisonment in *L'Etranger* and *Le Dernier jour d'un condamné*." *Romance Notes*, 13, No. 2 (1971), 211-216.

Fortier, Paul A. "Création et fonctionnement de l'atmosphère dans *Le Renégat* de Camus." *PMLA*, 88, No. 3 (1973), 484-495.

__________. "Le Décor symbolique de *L'Hôte* d'Albert Camus." *French Review*, 46, No. 3 (1973), 535-542.

Foucault, Michel. Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.

Foulkes, A.P. "Kafka's Cage Image." Modern Language Notes, 82 (1967), 462-471.

Haft, Cynthia. The Theme of Nazi Concentration Camps in French Literature. The Hague: Mouton, 1973.

Hill, Charles G. "Camus and Vigny." PMLA, 77, No. 1 (1962), 156-167.

__________. "Vigny and Pascal." PMLA, 73, No. 5 (1958), 533-537.

Idt, Geneviève. Le Mur de Jean-Paul Sartre: Techniques et contexte d'une provocation. Paris: Larousse, 1972.

Issacharoff, Michael. L'Espace et la nouvelle: Flaubert, Huysmans, Ionesco, Sartre, Camus. Préface Victor Brombert. Paris: José Corti, 1976.

Jackson, Robert Louis. Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature. The Hague: Mouton, 1958.

Kimmage, Dennis A. "Characterization and Setting in The First Circle and One Day in the Life of Ivan Denisovich." DA, 35 (1975), 4529A (Cornell Univ.)

Kuhn, Reinhard. The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature. Princeton: Princeton Univ. Press, 1976.

Le Guern, Michel. L'Image dans l'oeuvre de Pascal. Paris: Armand Colin, 1969.

__________. Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris: Larousse, 1973. (Collection Langue et Langage)

Newhall, Eric Luther. "Prisons and Prisoners in the Works of William Faulkner." DA, 36 (1976), 5300A (Univ. of California)

Peyre, Henri. "Friends and Foes of Pascal in France Today." Yale French Studies, 12 (1953), 8-18.

Poulet, Georges. "Reverdy et le mystère des murs." Mercure de France, 344 (1962), 228-244.

Ronnet, Gilberte. Pascal et l'homme moderne. Paris: Nizet, 1963.

Rousset, David. L'Univers concentrationnaire. Paris: Le Pavois, 1946.

Savage, Catharine. "'Cette Prison nommée la vie': Vigny's Prison Metaphor." Studies in Romanticism, 9, No. 2 (1970), 99-113.

Starobinski, Jean. L'Invention de la liberté 1700-1789. Genève: Albert Skira, 1964.

Ullmann, Stephen. The Image in the Modern French Novel. New York: Barnes and Noble, 1963.

Viallaneix, Paul. Vigny par lui-même. Paris: Seuil, 1964. (Ecrivains de toujours)

Weisgerber, Jean. L'Espace romanesque. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1978.

Witt, Mary Ann Frese. "Confinement in Die Verwandlung and Les Séquestrés d'Altona." Comparative Literature, 23 (1971), 32-44.

__________. "Imprisonment in Camus' 'Modern Tragedies': Les Justes, Requiem pour une nonne, Le Malentendu." Comparative Drama, 5, No. 1 (1971), 3-20.

__________. "Prison imagery in the works of Franz Kafka and Camus." (1967-1968) (Harvard Univ. thesis)

Wood, Michael. "The Theme of the Prison in Le Soulier de Satin." French Studies, 22, No. 3 (1968), 225-238.